望岳文库·文学史系列

敝帚集

袁世硕 著



山东大学出版社



责任编辑／武迎新
封面设计／臧传宁

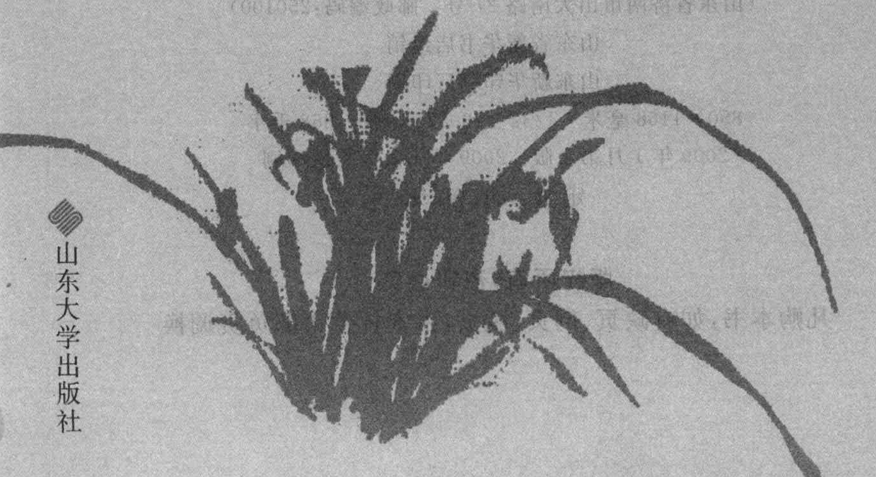

ISBN 978-7-5607-3702-7
9 787560 737027 >
定价：21.00元

望岳文库·文学史系列

敝帚集

袁世硕 著

安徽师范大学图书馆
藏书



山东大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

敝帚集/袁世硕著.—济南:山东大学出版社,2009.1
(望岳文库)
ISBN 978-7-5607-3702-7

Ⅰ.敝…
Ⅱ.袁…
Ⅲ.古典文学—文学研究—中国—文集
Ⅳ.I206.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 005113 号

山东大学出版社出版
(山东省济南市山大南路 27 号　邮政编码:250100)
山东省新华书店经销
山东新华印刷厂印刷
850×1168 毫米　1/32　10.875 印张　368 千字
2009 年 1 月第 1 版　2009 年 1 月第 1 次印刷
定价:21.00 元

版权所有,盗印必究
凡购本书,如有缺页、倒页、脱页,由本社营销部负责调换

自　序

我的第一本论文集《文学史学的明清小说研究》，选入的是我在 20 世纪后四十年里发表过的关于几部古典小说名著的考论文章，1999 年由齐鲁书社出版，2008 年天津教育出版社列入他们的"名家学术文库"，出版了修订本。这个集子选收的是那个集子不曾收、不能收、不及收的古典文学方面的考论文章。不曾收的是指我在编那个集子时有所斟酌而未收入的古典小说方面的文章，不能收的是非明清小说名著方面的文章，不及收的是那个集子编成之后近几年陆续写出来的已发表和尚未发表的文章。

这些文章写作时间跨度更大，内容虽然限定在古典文学研究的范围，但涉及的方面却较宽泛，题目较纷杂，难以给它取一个朴实明白的名实相副的名称，只好依古今文化人习惯的做法，题作《敝帚集》。"敝帚"一词，取"敝帚自珍"之义，好像有人是用过的，至少也算不上别致，但在我却有自己的体会，用之为书名正反映出我在编辑这个集子时的一种心情。曹丕在《典论·论文》中说："家有敝帚，享之千金，斯不自见之患也。"话说得未免绝对了些。作者中自然有人自视甚高，骄己傲人，可谓之"不自见"，但并非全都是那等轻薄。"自珍"有多种不同的心态，不全是不自量，有一种是出自人之常情，那就是文章——抄袭者除外——是作者用心写出来

的，是作者精神劳动的成果，作者自然有某种大小不同的成就感，尽管说不上有什么成就，也还是如陆游所说，“敝帚何施亦自珍”。

我依照文章的类型，将这些文章分作三个部分排列起来。第一部分是一般的论文，最早的一篇是《试论洪昇剧作〈长生殿〉》，最晚的是 2008 年发表的《袁宏道赞〈金瓶梅〉“胜于枚生〈七发〉多矣”释》。早年发表的文章，由于思想的简单和知识的贫乏，总有些幼稚浅薄的地方，乃至是完全错误的。嗣后读之，便自感汗颜。所以，多数都没有收入这个集子。收入的这篇《试论洪昇剧作〈长生殿〉》，原文也有一些幼稚的话语，表述中多有武断牵强的地方，程千帆先生曾提出过“商榷”，实际上就是批评。但这是我从事古典文学研究发表的第一篇文章，“自珍”之情久久未能消释，反复思之，又觉得文章的核心——对《长生殿》戏剧结构及其所蕴涵的意思的解析，还是比较中肯的。我在 20 世纪末为高等教育出版社出版的《中国文学史》撰写“清初戏曲”一章，关于《长生殿》的评述，便基本依照原来的认识进行改写的。现在收入的文章，题目和基本框架不变，内容则做了较大的修改，删去了许多不切实际的话语，论述力求更加妥帖、深切，所以注明是“修订稿”。

还有一篇也要做点说明：现在收入的《孙悟空形象的社会学诠释——就〈西游记〉前七回说》，原是 1962 年发表的《谈孙悟空和〈西游记〉的时代精神》的第一节。改革开放后，应邀为两家出版社行将出版的《西游记》撰写导读性的“前言”，由于当时人们正纷纷反对用阶级斗争的观点诠释《西游记》，我也感到这节诠释孙悟空形象的社会根源有机械论之嫌，所以便尽量地压缩了这一节的内容，主要就《西游记》的主体——西天取经的情节进行思想和艺术两个方面的解说。为了这个问题，我读了黑格尔《美学》中关于神话的论述。他认为希腊神话不是象征型艺术，而是古典型艺术，也就是说神话故事自身就有其意义，但还是应当揭示出其后面隐藏着的较为深刻的意义；只是要注意其生成的偶然性、随意性和它们

暧昧的一面,避免穿凿附会,不要只把抽象的普遍意义指点出来,而把艺术形式消灭掉(《美学》中译本第二卷《序论》)。由之我感到从古代民众的生存状况所形成的社会心理方面,诠释孙悟空形象生成的根源,正符合我在那一节里引用的马克思《黑格尔法哲学批判导言》里一个论断:“有人想在天国的幻想的现实性中寻找一种超人的存在物,而他找到的却只是自己本身的反映。”我诠释出的意义,是从神话性的形象抽取出来,也可以说就是形象本身的意义,并非把那种意义强加到形象里面去的。至于这种意义与后面取经故事有怎样的关系,那是要另作研讨的。所以,便把原来文章的这一节单独作为一篇,删去了一些涉嫌比附的话语,收进了这个集子。

第二部分是一些篇幅不太长,乃至极短小的小说考证方面的文章。1989 年至 1993 年数年间,应时任上海古籍出版社社长的魏同贤学兄之邀,忝居该社编辑出版的《古本小说集成》编委末席,撰写了 40 余部小说的“前言”,分别载于各部小说的卷首。每篇“前言”限定在千字左右,也就是不能超过小 32 开竖排的两个页码,只能简明扼要地说明那部小说的作者、内容、版本几个方面的基本情况,但要力求准确无误。分配给我作“前言”的小说,有的我并不熟悉,我做小说研究偏重于小说文本的解析;有的小说的作者问题,研究者还是有争议的。所以,我在下笔之前,不得不尽力检读有关文献,从中获得一些新知新见,记录下来便形成了这样一组文章。其中自认为最有意义的是《关于烟水散人徐震》一篇。《女才子书》署名烟水散人,研究者考出即为嘉兴人徐震。署名烟水散人的小说还有《合珠浦》、《珍珠舶》、《春灯闹》等多种,与《女才子书》的语言、意趣、风格不甚一致,乃至甚不一样。有研究者认为烟水散人并非一人,不会全是徐震所作,有的可能是书坊主人伪托烟水散人之名。我阅读了这几部署烟水散人著、编、戏述、校阅的小说的序、跋、题识,发觉其间是有关联的,依据其中透露出来的信

息，可知是徐震家境寒素，作《女才子书》后，与书坊主人发生了关系，为了生计，多年为之改编、自编通俗小说，乃至并不完全自愿地写出了连他自己都不以为然的艳情小说。从《女才子书》到《春灯闹》，正反映出徐震由尚不失风雅地撰述所谓“才女”的故事，到卖文为生而逐渐落入庸俗的笔路历程。这可以作为研究明清之际通俗小说商品化的大趋势下小说创作的一个案例。这组文章，包括曾载入《1993年中国古代小说国际研讨会论文集》的四篇，为了减免失误，表述得更加充实些，在收入这个集子前，都做过不同程度的修改，有的还是重写过的。

第三部分文章是我历年为师友的论著、博士研究生的论文、我所在的集体的著作写的序文或后记，都是古典文学研究方面的。所序之著作不同，要求不一，序的内容、写法自然不一样。为《杜甫诗选》、《元曲百科辞典》等书写的“前言”，那是要重点介绍杜甫诗、元代散曲杂剧的文学成就，自然是就自己的识见而发。为别人的论著作序，侧重于发明其学术成就、价值，起到推举的作用，即或指出其不足处，也只能是点到而已。这是作序的潜规则，古今人概莫能外，我亦不能免俗。我之所以要将历年为学友、学生的论著写的序收进文集，是因为这也是我半生学术活动的一个侧面，其中大部分投射出我在中国古代文学研究实践中所持有的一些基本观点，通常是我秉持那样的观点去评阅学友和研究生的论文，适合者予以称扬，不适合者提出商榷，不少时候也由学友的研究的论文得到启发，使我持有的观点更深入了一步，也更有自信心了。譬如说，我认为古代文学作品对读者、诠释者具有先在的客体性，文学作品的语言结构形态（文体层面）、用那种结构形态的语言表述出来的人事（图像层面）以及其自身蕴涵的意思，都是可以认识的。理解、诠释虽然有读者、诠释者思想感情的介入，但基本上是一种理性思维活动，对被理解、诠释的作品是一种认识。要对一部文学作品做出较为确切的理解、诠释，不能只凭囫囵的感悟，要对其文本肌质

的各个层面、因素进行解析、考察。我的这些序文，所序之论文内容不涉及这些问题者除外，便大都是就这些问题论其成就的。最为明显的是吕芃的《龚自珍诗艺发微》，论文从诗歌意象的性质特征、疏密程度、语言的语法和虚词运用、比喻象征手法等几个层面，作出了具体而深细入微的解析，非常实际，具有相当的不可改易的确定性。我认为可以把这篇论文作为研讨文学作品诠释问题的范例，说明作为精神产品的诗歌也是可以认知的。至于诠释的多样性，即所谓"诗无达诂"之说，那是发生于读者、诠释者对诗歌的语言意象所蕴涵的意义的理解有所差异，只有对诗歌的语言、意象层面及其表现方式、方法作出如实的评价，才能避免误解，获得对其蕴涵的意义的深切理解，领会到其表现艺术的奥秘。

使我在文学诠释问题的认识上有所启发而深入了一步的，是张庆民的论著《陆氏〈异林〉之钟繇与女鬼相合事考论》。他在研究魏晋志怪小说中，觉得近间研究者对陆氏《异林》仅存的一则钟繇与女鬼的故事诠释得甚不中肯，遂对故事的主角钟繇、当时流行的女鬼与人男相合的故事生成的社会底蕴、记录钟繇故事的陆氏的学风意趣，做了非常周详乃至可以说是过度的考论，从而揭示出了这则故事的真实底蕴。我信从中国传统的读书要知人论世的原则，也就是了解了作品的社会文化背景、作者的有关情况，才能较为确切地理解、诠释作品的意思、意义。张庆民的论著给了我进一层的启示，就是我们习惯上称考察作者、社会文化环境为"外部研究"，解析、诠释作品为"内部研究"。其实，两者是不可以断然分开的，其间有一个相扶相倚、相互渗透的结合部：有的是了解作者及其环境，并不直接关系到作品的理解、诠释；有的自身就是理解、诠释文本内涵的应有之义，考明作品中写人的、涉及的人事，也就基本上理解到了作品表现的意思。我在为张庆民的这部书写的序的最后一段说的就是我由之体会到的这层意思。

最后特别说明的是，第一部分里有两篇文章是两人联名发表

的：一篇是殷孟伦师和我合作的《杜诗名篇中几个语词的训释问题》，一篇是我和日本进修生阿部晋一郎合作的《解识龚开》。后一篇是我给阿部君出的题目，他将《元代名人传纪资料索引》中“龚开”条下列出的资料名目，全都复印出来，作成一篇短文，只考证了龚开的里籍、在两淮制置使司的职务、与之交游的人物。我从他汇集起来的文献资料，发觉其中蕴涵着丰富的信息，便动手做研讨，稽考出龚开的许多事迹，作成一篇文章。如果不是阿部君将那些文献材料集中提供出来，我便不会作成这篇文章。前者是 1978 年我请殷孟伦师审定我们教研室集体编写的《杜甫诗选》稿子，他认真提出了若干条注文的修正意见，嗣后我觉得我们这部选本中有些语词的诠释与已出的一些注本不同，要进一步做点论证，便起意写了这样一篇文章，也是经过殷孟伦师的审订，交由《文史哲》发表的。原来的文章中有对“葵藿倾太阳”句的“葵藿”和“来如雷霆收震怒”句的“收”两词的辨析，是殷孟伦师提出来的，所以这里就不收入了。收入的三条，也是包含着殷师的劳动的。还有一条是原文没有的，就是“即从巴峡穿巫峡”中的“巴峡”条，是我另外写出交由《破与立》杂志发表的，也就并入这个题目中了。

袁世硕
2008 年 12 月

目　录

上　编

中 编

下 编


上 编



试论洪昇剧作《长生殿》(修改稿)

(一)

今年,中国作家协会提出纪念《儒林外史》作者吴敬梓逝世三百周年和《长生殿》作者洪昇逝世二百五十周年。

《儒林外史》是大家非常熟悉的。它深刻地揭露了我国封建社会末期科举制度造成的知识阶层的愚昧无知和品质的低下丑陋,是一部现实主义的讽刺文学巨著。

《长生殿》却有点不同。从作家协会提出纪念洪昇之后,截至目前为止,全国文艺界没有对《长生殿》持有一致的认识。有人把这部传奇剧看作是歌颂封建帝王生活、供统治阶级玩赏的作品,毫无积极意义和人民性可言,因而认为提出纪念洪昇是不合适的。有人从抽象的人性论的观点来肯定《长生殿》,认为《长生殿》把唐明皇和杨贵妃之间的爱情,表现得异常真挚诚笃,所描写的杨玉环是一个善良温柔同时也是聪明勇敢的妇女形象;月宫重圆的收场,表现了爱情战胜了死亡。有人谈《长生殿》只列举出《疑谶》、《进果》和《骂贼》等出明显同情人民疾苦的戏,为《长生殿》值得肯定的

意义，而对整部作品则缺乏全面的分析，因此，对《长生殿》价值的理解，也就是比较表面的。有的地方举行纪念会，只介绍洪昇的生平事迹，对《长生殿》的内容和为什么要纪念他的问题，却避而不谈。这说明了，研究和分析某些内容、思想较为曲折复杂的文学作品，指出其所蕴涵的人民性，正确地评价其社会意义和艺术价值，不是一件轻而易举的事情。

但是，不解决这个问题——《长生殿》是否具有现实性和人民性，其社会意义和艺术价值如何？我们就不知道能否将"伟大作家"的称号，放在其作者洪昇的头上，不知道他应该不应该被我们纪念，以及我们要向他学习什么。

当然，要解决上面所提出的问题，对洪昇及其剧作《长生殿》作出全面、正确的结论，也远非我能力所及。不过，由于我在山东大学中文系教师们所开展的关于洪昇《长生殿》的讨论中，听了许多老师所发表的一些宝贵的意见，同时，也曾向几位老师请教过一些具体问题，这一切使我对《长生殿》有了些粗浅的体会和认识。现在，我大胆地把这些粗浅的意见，写成文章，发表出来，希望能够得到更多的指评和指正。

关于洪昇的生平事迹，今年 6 月 21 日《光明日报》所载陈友琴的《略谈〈长生殿〉作者的生平》、7 月 4 日《解放日报》所载宋云彬的《洪昇和他的作品〈长生殿〉》，已有介绍，读者可以参看，本文不再叙述。

（二）

洪昇为什么要选择历史上曾被不断叙写、传唱的唐明皇和杨贵妃的故事，再作出一部《长生殿》传奇呢？对洪昇的《长生殿·自序》，联系其生活时代和这一历史故事的特征，进行由表及里的思

考、理解,应当是可以做出较为贴近实际的答案的,而且,从中也可以领悟到这部传奇剧的历史底蕴。

洪昇在《自序》的开头说:"余览白乐天《长恨歌》及元人《秋雨梧桐》剧,辄作数日恶。""恶",这里是被感动得精神上很不好受,而不是厌恶。因为,他在《例言》里声明:"余撰此剧,止按白居易《长恨歌》、陈鸿《长恨歌传》为之。"当时为《长生殿》作序的友人,如吴舒凫、徐麟等人,也都说他作此剧传承了《长恨歌》、白朴的《梧桐雨》的内容、精神,这应该说是洪昇萌发要再次演绎这个著名的历史故事的一个重要的诱因。

叙写天宝遗事的作品,除稗史小说如《杨太真外传》等,文学性最高的是中唐大诗人白居易的《长恨歌》和陈鸿的《长恨传》,及金元人白朴的《梧桐雨》杂剧。白居易生活于唐王朝由盛转衰的中唐时期,白朴经历了金元易代的动乱。他们都是从反思历史的角度,用惋惜的笔调,演绎了成为唐王朝由盛转衰的历史表征的唐明皇与杨贵妃的爱情故事,寓意幽邃,个中凝结着升平盛世不再的感伤情绪。洪昇生活于明清鼎革之后的清代初年,与白朴颇相似。当时的一些诗人也时而用天宝遗事表达黍离、伤逝之悲哀,如吴伟业《永和宫词》中说"莫奏霓裳天宝曲,景阳宫井落秋槐";《琵琶行》中说"龟年哽咽歌长恨,力士凄凉说上皇","前辈风流实堪羡","升平乐事难重见"。(《吴梅村诗集笺注》卷一、卷二)洪昇也应当是有感于《长恨歌》、《梧桐雨》所蕴涵的历史底蕴,而选取此历史题材作《长生殿》的。《长生殿》第三十八出《弹词》,李龟年唱的一套【转调货郎儿】,浓缩了《长生殿》的基本剧情,首曲唱道:

> 唱不尽兴亡梦幻,弹不尽悲伤感叹,大古里凄凉满眼对江山。我只待拨繁弦,传幽怨,翻别调,写愁烦,慢慢的把当年天宝遗事弹。

这实是作者夫子自道其作此剧的心情。

洪昇的《自序》里又讲道:"从来传奇家非言情之文,不能擅

场”,是以“借天宝遗事,编成此剧”。天宝遗事有何值得敷衍之“情”?《例言》里补充说:“念情之钟,在帝王家罕有。”《长生殿》第一出《传概》里又明白地说:

古今情场,问谁个真心到底?但果有精诚不散,终成连理。……感金石,回天地,昭白日,垂青史,看臣忠子孝,总由情至。先圣不曾删《郑》《卫》,吾侪取义翻宫征,借太真外传谱新词,情而已。

这里说的是他选取唐明皇和杨贵妃的故事作《长生殿》的另一个层面的意思。

洪昇友人徐麟、吴舒凫等,多偏重《长生殿》中唐明皇和杨贵妃的生死之情。徐麟称此剧“写两人生死之情,各极其致”。吴舒凫说:“汉以后,竹叶羊车,帝非才子;《后庭》《玉树》,美人不专。两擅长者,其惟明皇贵妃乎?”(《长生殿》稗畦草堂刻本卷首)后来论《长生殿》者也大都同他们一样,认为《长生殿》的主题是歌颂唐明皇与杨贵妃的真挚诚笃、生死不渝的爱情。

其实,洪昇所申述的意思并不像为之作序的友人所理解的那样单纯,而是复杂得有点艰涩,他主要说明的是自己作此剧之深刻用心。经过前人文学化了的唐明皇和杨贵妃的一段情缘,固然可谓真挚缠绵,让人同情,但并不完美:“马嵬之变,已违夙怨”,不能不说是一个遗憾;“玉环倾国,卒至殒身”,当事人难辞罪责。他之所以要再次演绎这段故事,是意识到了其“乐极哀来”的内里蕴涵着一个“逞侈心,穷人欲,祸败随之”的道理,可以“垂戒来世”。他又不想止于可悲,遂采用了补偿遗恨的传说,让杨贵妃“死而有知,情悔何极”,“嘉其败而能悔”,最后借月宫足成之,在虚幻的世界里团圆,化“长恨”为“长生”。这不只是为了“曲终奏雅”,还有一个《自序》中没有明白说出,但从《长生殿》中可以看得出来的因由,就是以便连带表现马嵬之变后的事情。这和他作此剧的题旨却是息息相关的。

(三)

检查过洪昇的创作思想,现在进入对《长生殿》的解析。

叶堂在《纳书楹曲谱》卷四目录中附注云:"《长生殿》依傍《长恨传》及《长恨歌》成篇,于开宝逸事,摭采略遍,故于前半篇每多佳制,后半篇则多出稗畦自运,遂难出色。"如果不计较评价优劣的问题,叶堂这番话是符合实际的。《长生殿》前后两部分确实是存着作法、风格上的差异:前半部是写实主义的,不涉虚幻;后半部基本是虚拟的幻象。因此,我们可以分别进行诠释,注意到前后两部分的内在联系,以便不产生割裂作品的后果。

洪昇作《长生殿》,特别是前半部分,不是就某种观念,随心进行虚构,所展示的场面、情节,大都有所依据。有的采自新、旧《唐书》,有的采自唐以来的稗史小说及唐人歌咏天宝遗事的诗歌,以致有人称之为"以实录填词"。但是,他是作传奇剧,不是复制历史,博采的各类有关文字非常丰富,譬如全剧各出的下场诗,几乎全是集唐人诗句而成,可谓"摭采略遍",却又是有所选择取舍、移植、牵合,也有所夸饰、虚拟,有的场面如《情悔》纯属虚拟,从而结撰出一部不背离基本史实又有独自的文学内涵、人物形神可见、情节连贯的传奇剧,一部较之前出之《长恨传》、《梧桐雨》更贴近现实、富有更多的历史内容的传奇剧。

《长生殿》前半部的剧情是由两条线索交叉推进的:一条是发生在宫中的唐明皇与杨贵妃从"定情"到"密誓"之间的纠葛,另一条是与之相关的朝野间发生的事情。这表明洪昇把定帝王与妃子的情事,放回到其特定的大小环境中,如实地进行展示。

皇帝有无上的权力,妃嫔众多。从唐明皇与杨贵妃初爱之"定情",杨贵妃自感"受恩承宠,一霎里身判人间天上",也意味着"别

院离宫玉漏长”。君心无定，可以随心所欲地召幸别的妃嫔，唐明皇乃至召进杨贵妃的姐姐幽会。(《倖恩》)出于女人爱情之本能，杨贵妃表现出一点妒意，便被逐出宫去，成为失宠者，只好自悔娇纵，借献发传情，感动君心。(《献发》)为了维护自己所得之宠，就得在竞争中动用女人的一切条件和手段——美貌、温顺、眼泪、谱曲(《制谱》)、献舞(《舞盘》)，来讨得唐明皇欢心。在唐明皇召幸已被冷落的梅妃的时候，她竟然直闯翠阁，冲散两人。(《絮阁》)即便在得宠的日子里，她也还是怕“宠移爱更，长门孤寂，魂消泪零”。(《密誓》)从《定情》到《密誓》这一段剧情，《长生殿》非常真实地展示出了封建帝王和妃子的情爱生活，也塑造出了一个非常真实的宠妃的文学形象，揭开了那种特定环境中的妇女的习性、心灵的社会底蕴，可以称之为典型环境中的典型性格。

洪昇从内廷生活中展示帝王与妃子的情爱关系，丢弃了道学家的“女色祸国”的观念，“那里是西子送吴王，错冤作宗周为褒丧”，还给杨贵妃作为女人要获得专爱的权利，又没有作过度的抽象化、理性化，还给她作为宫廷妃子的真实面目，清醒地表现出对历史社会的看法。正是这种清醒意识，使得《长生殿》这一部分除演绎唐明皇和杨贵妃的“钗盒情缘”的主线之外，又有一连串的场面演出朝野间发生的与之相关的事情。

杨贵妃受到唐明皇的宠爱，杨氏一家男女都“承天眷”得到了异常的富贵荣耀。杨国忠做了右相，“坐揽朝权”，临战失利的安禄山行贿赂，便逃脱了罪责。(《贿权》)杨贵妃的三个姊妹都成了有爵号的夫人，有随驾游春的荣耀。(《禊游》)一门“恁僭窃，竞豪奢，夸土木”，建造宏丽的府第，让世人愤愤不平：“可知他，朱甍碧瓦，都是血膏吐。”(《疑谶》)很有意味的是，唐明皇召虢国夫人幽会，杨贵妃不满，姊妹间互相忌恨，但杨贵妃被谪出宫，一家人都非常惊恐，杨国忠赶忙进宫谢罪，韩国夫人说出了根底：“此是关系大家荣辱。”(《倖恩》)《进果》一出还把杨贵妃的受宠的现象扩展到京外远

方:南海和蜀州的使臣,为了在限期内把新鲜的荔枝送到杨贵妃口边,飞奔前进,驰马撞死了卖卜老人,踏坏了农民"每日盼成熟,求天拜神助"的庄稼,末了还在驿站为争马发生了争斗。驿卒说:"杨娘娘,杨娘娘,只为这几个荔枝呵!"

这些事情的发生,洪昇没归罪于杨贵妃,也不应归罪于杨贵妃,但由于她的身份,她的得宠却势所必然地导致了这些事情的发生:唐明皇"占了情场,弛了朝纲",杨国忠得以专揽朝政,纵容安禄山,后又与之争势互讦(《权哄》),终于酿成大乱。这又都与她的存在、她的得宠,有着明暗、曲直不同的联系,也自然随之发生国破的灾难,"渔阳鼙鼓动地来,惊破霓裳羽衣曲"(《惊变》),连自己也被迫自缢身亡,成为历史的牺牲品(《埋玉》)。

从历史学的角度说,唐王朝那次历史性的巨变的发生,远非如《长生殿》展示得这么简单,其中还有更深刻的原因。但是,作为一部要有主脑、有意旨的传奇剧,借叙唐明皇与杨贵妃的"钗盒情缘",寓"乐极哀来,垂戒来世"之意,可称得上是体察深切,颇为真实的。至于其中的人物、场面,究竟与史书的记载有不少不一致的地方,应该是不必计较的。

(四)

《长生殿》前半部是以《埋玉》作结,现实中的唐明皇和杨贵妃的情爱由杨贵妃马嵬殒身宣告终了。后半部则是拣取前人虚构的材料,驰骋臆想,演绎虚实相间的场面,从杨贵妃魂魄不散的"冥追"(《冥追》),唐明皇剑阁夜雨闻铃思人(《闻铃》),杨贵妃泉下表"爱河沉未醒"的痴情(《情悔》),唐明皇对杨妃木像痛悔,祈愿身后成双(《哭像》),经唐明皇召道士招魂(《觅魂》),杨贵妃托道士寄原定情物(《寄情》),到最后双双进入月宫重圆,"证却长生殿里盟言"

(《重言》),这一系列的场面,展现的是唐明皇和死去的杨贵妃在真与幻的两个世界里发生的感情交流,以心灵的悔恨——唐明皇自悔朝政"失明",马嵬坡"不合将他(杨妃)轻放";杨贵妃悔恨恃娇纵,"兄弟姊妹,挟势弄权"——消解了现实的遗恨。但是,只在演绎男女主人公的"情悔",也只是宽解了男女主人公的历史过失。

同前半部一样,《长生殿》后半部也是两条线索交叉进行的,在唐明皇和杨贵妃的"情悔"这条主线外,有扶风野老郭从谨向逃难的皇帝献一盂麦饭(《献饭》),京城中梨园伶工雷海青斥骂安禄山(《骂贼》),郭子仪破敌收复京城(《剿寇》、《收京》),李猪儿刺杀安禄山(《刺逆》),前曾偷摹《霓裳羽衣曲》的李謩睹物思人(《看袜》),流落江南的伶人李龟年传唱兴亡曲(《弹词》)等。这里面有对唐明皇"只为宠爱贵妃娘娘,朝欢暮乐,弄坏朝纲"的讽刺,对杨贵妃的惋惜、悼念,对不屈节事贼者的"忠肝义胆"的褒扬,对"翻着脸把富贵贪"屈节事贼的官僚的咒骂。中间虽然插入了郭子仪破敌收京的场面,唐王朝恢复了秩序,但还是借剧中对这场危及王朝存亡的动乱作了历史的反思,表露出浓郁的兴亡黍离之悲。

《长生殿》后半部虚实两条线索,与前半部分宫内外两条线索疏密不同、因果关系不同,情节上相互依存,意旨上却不一致,以精神上的"情悔"和虚幻的"重圆",消解了现实的男女主人公的情场遗憾,但历史的兴亡离乱之悲,却是无法补偿、消解的。这也证成了自杜甫以来的诗人白居易、剧作家白朴等,以唐明皇和杨贵妃的情事作为历史兴衰的巨变的表征,或婉而有讽地抒写盛世消失的感慨,或借以抒发兴亡之悲。身处明清易代之后,许多汉族文人用不同的表现方式进行历史反思,天宝遗事又从人们的历史记忆中闪现出来,时而被用作抒兴亡之感的典故,洪昇为《长恨歌》和《梧桐雨》所感动,再度演绎这段已经诗化的故事,应当是受到那种思潮的影响,体现了历史反思的意识,将为《长恨歌》、《梧桐雨》所淡化、虚化的历史内容显现出来。《长生殿》的前半部成为一幕写实

主义的悲剧;后半部是借野老、乐工等人物对这幕悲剧的发生作不同的评议,发出兴亡之悲,当为剧中作者之代言人,历史和现实也在这里沟通了起来。《弹词》一出当时曾被广泛传唱,有“户户‘不提防’”之说,“不提防”是《弹词》首只曲子【南吕一枝花】的开头三个字,其底蕴就在于此。

然而,这后半部所虚拟出的“情悔”、“重圆”诸出,则离开了前半部分的写实基调,为了让男女主人公得到月宫重圆,不仅让他们忏悔,还采用了稗史传说中的不经之谈,乃至道教的“尸解”之说,不无突兀地交代唐明皇原是上帝勅封的孔昇真人,杨贵妃原是蓬莱仙子,这些都有“临时抱佛脚”、“病危乱投医”之嫌。近世曲选家叶堂评此剧后半部多不“出色”,吴梅题跋此剧基本同意其说,主要是针对这个问题说的。

洪昇作《长生殿》毕竟是继承了《长恨歌》、《梧桐雨》的历史兴亡意识,后半部在表现国破离乱中诸色人物的忠诚、伤感的同时,又表现唐明皇和杨贵妃的可怜、悔恨,使之精神上得到净化和升华,也是作历史反思的应有之义。因为,悔恨就是剥去现实的杂质,显现出的是真情、至情,有真情、至情便可以“感金石,回天地,昭白日,垂青史”,即便是殒身捐躯,也可以在精神上获得“长生”。这就是《长生殿》的深层意蕴。

(原载《文史哲》1954 年第 9 期,2008 年 5 月 15 日修改)

孙悟空形象的社会学诠释

——就《西游记》前七回说

《西游记》是我国古典文学中一部伟大的神魔小说。它在我国广大人民生活中流传之广、影响之深，是不下于《三国演义》等其他几部长篇小说的。识字的人，没有读过《西游记》的恐怕不多；不识字的人，也经常有机会接触到它里面的几个主要人物形象和部分精彩篇章。记得童年时代，在还没有读《西游记》之前，从舞台上、皮影戏的"银幕"上，从小人书里，从某些节日里或祭神或娱乐的热闹场合中，旱天里锣鼓喧天的祈雨的行列中，就经常看到唐僧师徒四人的形象，就非常熟悉了其中若干片断的情节，如"大闹天宫"、"孙悟空大战牛魔王"等。后来读了《西游记》，印象就更亲切、深刻了。直到现在，孙悟空这个神通广大的魔头的形象，还活跃在我们社会主义的舞台上。

孙悟空是小说《西游记》的主角。他的活动，是小说结构的脊椎骨，整个情节是围绕着他、跟随着他而开展的。《西游记》可以称作是一部"孙悟空传"。

孙悟空是小说《西游记》的灵魂。它的反抗斗争的主题，是体现在孙悟空一连串的战斗行动中的；它的积极浪漫主义精神，是从孙悟空的性格、行动中生发出来的。

《西游记》和《三国演义》、《水浒传》一样，不是一个作家在一个时代里写出的。它的成书也有一个发展过程。吴承恩创作《西游记》和施耐庵写《水浒传》、罗贯中写《三国演义》一样，也是建筑在丰富的民间故事、民间文艺作品的基础之上的。最早的《慈恩三藏法师传》、宋元间的《大唐三藏取经诗话》、元明间的《西游记平话》[①]和杨景言的《西游记》杂剧等，都是吴承恩创作《西游记》的依据。从取经故事的演变过程，我们不仅可以看到玄奘取经的史实一步步地故事化、神话化，逐渐丰富多彩，而且可以看到它的主人公的逐渐转化：唐僧的地位逐渐降低，孙悟空的地位逐渐升高；唐僧的性格越来越消极、减色，孙悟空的性格越来越积极、完美，越来越呈现出一种美与力的神奇光彩。《西游记》的成书过程，实际上也就是对孙悟空这个内容与形式达到了高度统一的艺术形象不断创造、加工，而日臻完美的过程。

这一过程，说明一个问题：孙悟空这个艺术形象是人民群众和人民的艺术家们在数百年的时间里创造出来的，是在人民和人民的艺术家们的幻想中不自觉或半自觉地艺术加工的结果。创作的集体性把人民群众的集体精神的一切能力都赋予了这个虚构的神话英雄形象，使他能够具有反抗一切统治压迫的叛逆思想和斗争精神，具有如此广大的神通和足以与一切神祇抗衡的力量。像孙悟空这样具有如此巨大生命力的神话英雄形象，只有人民群众的集体的精神力量和创造力，才能够创造得出来。

高尔基说过这样一句话："人民创造了宙斯，斐狄亚斯把他体现在大理石上。"[②]对于孙悟空这个艺术形象的创作权，我们也只

---

① 古朝鲜《朴通事谚解》里说到（元末明初）中国就有一部《西游记》平话，并引入了"车迟国斗圣"的情节，还有一条注文，历述取经人经过的十余处地方，可知那部平话已与后来的《西游记》小说非常接近。

② 高尔基：《个性的毁灭》，《苏联民间文学论文集》，作家出版社 1958 年版，第 82 页。

能作如是观:人民在数百年的时间里,创造了孙悟空,吴承恩的功绩就在于用艺术的语言把他浮雕似的具象化了出来。

《西游记》是从孙悟空的出世开始的。

人,都是父母生养的,都隶属于一定的社会阶层。即使许多神话形象,譬如《西游记》中的绝大部分的神和魔,也大都有自己出身来历,玉皇大帝和西天如来佛也不例外。而孙悟空却不然,他是一个自然化育的石猴。《西游记》里说:在"十洲之祖脉,三岛之来龙"的花果山的"正当顶上,有一块仙石","自开辟以来,每受天真地秀,日精月华,感之既久,遂有通灵之意。内育仙胞,一日迸裂,五官俱备,四肢皆全。便就学爬学走,拜了四方"。并且,从他一诞生,便"目送两道金光,冲射斗府",显示出了一种威胁天宫中玉皇大帝的宝座的叛逆反抗的征兆。

神魔小说有着这样一个神奇怪异的开端,原是很自然的事情。不仅神话小说,在一般古代章回小说中,为了开展情节,揭示其主人公的性格和他与周围环境的冲突的根源,也常常虚构一个神奇怪异的开端。尽管它们都是作者借助幻想任意虚构出来的,然而它们却总是体现着作者对他即将描写的人物和即将展开的矛盾冲突的根源的理解、阐释。例如,《水浒传》的第一回关于洪太尉误走妖魔的一段描写,就隐喻着后面就要描写的一百零八个英雄的叛逆反抗,是由作福作威的权势者所造成的。这个神奇怪异的开端,与《水浒传》的"逼上梁山"的主题是和谐一致的。《说岳全传》的开端就不同了,它把岳飞、金兀术和秦桧,说成是如来佛头顶上的大鹏金翅鸟、灵山偷听经的老鼠和被大鹏鸟啄了一口的乌龟转生,把即将描写的岳飞抗金斗争和被奸贼秦桧的隐害说成是他们前世的冤仇,虽然也多少寄托着作者的爱憎,但毕竟是给小说的爱国主义的内容抹上了一层宿命论的迷信色彩。

《西游记》的这个开端对孙悟空这个神通广大的魔头的出世的描写,虽然它的作者并非完全自觉,但其意味却极为深长。试想:

在君权、神权具有很大的政治的和宗教的、物质的和精神的威慑力量的古代封建社会里，皇帝是人间的最高统治者，十殿阎罗在阴司里操生杀予夺的大权，天宫的玉皇大帝则是三界万灵之主宰，在所谓“西方极乐世界里”，还有个法术无边的如来佛。孙悟空这个神通广大、敢于反抗一切统治力量，先后制服了阎罗、龙王，两次大闹了天宫的叛逆者及其力量，究竟是从哪儿来的，他的根扎在什么地方？它的创造者是不能理解其中的秘密的，归于人间，似乎不可能，归于天界或西方净土，又显然不很合适，于是便归之于自然化育。

生活于古代封建社会里的人民群众和作者，不理解他们所创造出来的孙悟空的性格、力量的现实基础和社会根源，是完全可以理解的事情，但在我们的时代里，有的古典文学研究者在这个问题上也存在一些问题，那就是不应该的事情了。有人说：“孙行者出生于石头中，什么成分也没有，又该如何？”自然，这显然是针对我们古典文学研究中存在的一种以查阶级、定成分来代替深入的艺术分析的庸俗社会学的现象而发的。但是，如果就此而否认孙悟空这个神话英雄形象的现实根源和所概括的社会内容的阶级性质，就未必完全正确了。因为，任何的幻想和艺术虚构总是有它的现实根据，受着现实生活的制约；任何神话英雄形象，无论多么神奇怪异，也总是概括了一定的现实生活内容、曲折地反映着作者一定的现实要求和理想。俄国文学批评家杜勃罗留波夫说：“文学的倾向和内容就是公众追求的是什么，哪一些问题使它兴奋激动，它最同情的是什么的最可靠的证据。”[①]这对于神话和幻想性质的作品，也是完全适用的。

有的同志说，孙猴子大闹天宫是通过神话式的故事反映了中

---

① 杜勃罗留波夫：《俄国文学发展中人民性渗透的程度》，《杜勃罗留波夫选集》第二卷，上海新文艺出版社 1959 年版，第 132 页。

国封建社会的人民的反抗，没有中国历史上多次发生的那样规模巨大、以致封建统治不能维持或几乎不能维持的农民起义农民战争，孙猴子大闹天宫这样的情节是不可能虚构出来的。我觉得这段话虽然有"机械论"之嫌，但个中也不无一定道理。因为，存在决定意识，一切的文艺作品，都是现实生活的或正确、或近似、或歪曲的反映。《西游记》所描写的孙悟空大闹天宫的情节，无疑是封建社会人民起义反抗封建统治压迫的斗争在神话艺术中的折光。从唯物主义的观点看，这丝毫没有什么难理解的。然而，如果仅仅以此来说明《西游记》的反抗的主题，把孙悟空大闹天宫这一个情节作为揭示孙悟空这个神话形象所概括的现实生活内容、积极意义和社会根源的依据，也未免嫌不够全面。孙悟空这个形象，是通过《西游记》的全部情节表现出的。《西游记》中最精彩、最能表现孙悟空的反抗叛逆精神、也是使广大读者兴奋快意的，自然是前七回。这前七回，是由孙悟空出世、学道、闹龙宫、闹冥府、大闹天宫这一串情节构成的。分析孙悟空这个神话形象，是应该触及其中几个主要情节的。只有如此，才能够充分地揭示出在这个神话形象所概括出的现实生活内容，所反映的深广的社会意义，才能够明显地看出它的根究竟是扎在什么地方。

闹龙宫是孙悟空叛逆性格的开始行动化。龙宫的主人是龙王。龙王是水神，他管辖着五湖四海、九江八河，乃至担负着行雨的任务。水，是劳动人民生活中最重要的东西。洪水泛滥是经常威胁着人们的生命、财产安全的自然灾害之一。雨，与劳动生产有关，旱、涝都直接影响到农作物的收成和人们的生活。在我国古代神话中，出现那么多的与水有关的神话传说，如"鲧禹治水"、"李冰治水"、"河伯娶妇"等，其原因也就在这儿。它们反映了古代劳动群众生产斗争的愿望。社会进入了阶级社会之后，社会斗争、阶级斗争，显然就成为人民生活中更重要的生活内容。在文学上，劳动的主题与自然斗争的主题也就逐渐减少，社会斗争的主题逐渐增

多，以至成为占主导地位的主题，就连一些反映人与自然斗争的神话故事，也带有了程度不同的社会斗争的色彩和意义。孙悟空大闹龙宫这一情节，看来就有着这样一种特点。它虽然还烙印着人与自然斗争的色彩，但已经不单纯是人与自然斗争的反映了，更主要的是人民反抗斗争的反映，是人民的反抗力量巨大的表现，水族世界的统治者被制服，是《西游记》的叛逆反抗主题的一个组成部分。

孙悟空闹冥府，是古代人民反抗统治压迫者的另一个重要方面的反映。

在古代封建社会里，统治阶级为了维护封建剥削制度，迫使人民大众安于被统治剥削的地位和灾难深重的生活境况，他们除了进行政治上的压迫外，还采取了种种方式从精神上奴役压迫人民。当广大的劳动群众由于历史的局限还不能达到无神论的高度的时候，宗教迷信便成了一种极有力的压迫手段。古代的僧侣、巫婆和宗教文人所编造出来的轮回说，所虚构出来的阴间的统治者——十殿阎罗和各种各样的大小鬼头狰狞凶恶的面目，所设计出来的令人发指的无奇不有的残酷刑罚——如下油锅、上刀山等，在劳动群众的精神上形成了一种十分恐怖的威慑力量，强有力地钳制着人们的思想，迫使他们一切听天由命，不敢轻举妄为。这就是统治着古代人民群众的精神世界的"神权"，无数的人们为其所吓倒、慑服，老老实实地安于被奴役的地位和悲惨的生活境地，把自身所遭受到的一切不幸都归咎于自己前世罪孽深重。鲁迅笔下的祥林嫂，便是一个深刻的典型：她不了解也无法了解她的不幸身世的真正原因，以为这是前世造下的孽，轮回报应的迷信观念，不仅掩盖起了统治阶级的罪恶，而且像无比沉重的枷锁，钳制着她的灵魂，以致最后摧残了生命。所以，希望摆脱生死轮回，摧毁这种残酷的精神压力，便成了古代广大的人民群众的一种强烈的现实要求。

《西游记》关于阎罗府的描写——孙悟空打死了阎罗王差来的

勾死鬼，舞动着一条金箍棒直入森罗殿，吓得十殿阎罗俯首贴耳，惟命是从，从注定众生灵生死轮回的簿籍中，强销了同类死籍，然后，摔下生死簿子道："了帐，了帐，今番不伏你管了！"一路棒打出了幽冥界——正是反映了古代人们精神生活深处所蕴藏的那种要躲避生死轮回、解除它所造成的精神压力的强烈愿望。这虽然都是幻想世界的事情，但对于古代封建社会里还没有达到无神论的思想高度的人们说，却有着十分直接的现实意义，是人民生活中的现实问题在幻想中的反映。不仅反映了这种要求、愿望，而且表现了一种大无畏的精神力量，对阴森恐怖的冥府和凶恶狰狞的阎罗王给予了莫大的侮谩、嘲笑，在孙悟空面前，他们变得那么的怯懦无能。这种巨大的精神力量，是只有在劳动群众的集体精神中才会存在的。

最充分、最突出地表现孙悟空的大无畏的反抗斗争精神的，也最使人兴奋、快意的，自然是《西游记》关于大闹天宫的描写。

在我国一切文字的记载中，人们幻想中的天界，恐怕要以《西游记》的描绘为最完整了。它俨然是一个完整的封建朝廷的复制品：高居灵霄宝殿的玉皇大帝，完全是封建皇帝的模样；所谓四大天王、二十八宿等，也仿佛是朝中的文武百官。虽然，这无疑是因袭了道家的宗教迷信材料所描绘出来的，然而，却不是用来显示它的严庄妙象，借以恫吓人民，或者以引起人们的尊敬、景仰，而是拿来轻侮、嘲笑，出它们洋相的。孙悟空以其广大的神通，挥动着那条金箍棒，两次大闹了天宫，诸天神将，乃至托塔李天王，根本不是他的对手。不仅令无数一心成仙成佛的人们羡慕煞的"蟠桃盛会"被他搅散了，连整个天界都被他闹了个天翻地覆。至高无上的主宰着天地三界的玉皇大帝，对他也束手无策，无可奈何。宗教王国中的最高神祇的神威和尊严，在他面前可以说是完全丢尽。在他的那个自由的天地——花果山中，高竖起一杆上书"齐天大圣"的大旗，显示出了一种与上天、与最高神祇平等、抗衡的伟大力量。

当西天如来佛被请来向他兴师问罪时，他喊出了响彻云霄的“皇帝轮流做，明年到我家”的反抗的呼声。这一切，分明是封建社会的人民群众反抗封建统治在艺术幻想中的折射。这种大胆无畏的幻想，这种巨大的精神力量，与一切统治阶级的特权意识，是毫无共同之处，只有在被统治压迫的人民的精神中，它才会存在的。

在古代封建社会里，政权与神权是二位一体的。当时，神权系统的大小神祇，特别是玉皇大帝，是绝对侮谩、亵渎不得的。因为，神权是现实生活中封建统治权力的投影，是封建统治的精神支持。侮谩、亵渎上天，不仅会招致政治的惩罚，乃至杀身灭族之祸，而且会招致精神的惩罚，会引起许多被宗教迷信思想所麻醉了灵魂的人们的不满和非难。在现实生活中绝对不能被允许的事情，使广大群众在精神上感到鼓舞、快慰，神话的情节、神奇怪异的艺术幻想，发挥出一种它独具的巨大艺术威力。

《西游记》所描写的孙悟空与神仙世界的统治力量的抗争，究竟表现了些什么？为什么这种神奇怪异的幻想的情节在现实生活中发生了如此巨大的影响？从以上的分析中，就完全可以明显地看得出来：尽管它是多么神奇怪异，甚而可以说非常怪诞不经，然而它于古代广大人民的生活却不是多余的，无关紧要的，而是从广大人民生活中直接生发出来的，它反映了古代封建社会里在经济的、政治的、宗教的种种压迫下的劳动群众的现实要求，从它里面我们可以看到封建时代广大人民的精神生活的特色。闹龙宫所描写的孙悟空与水族世界的最高统治者的抗争中，显然还烙印着劳动人民与自然斗争、驾驭自然的理想的色彩。闹冥府无疑是反映了还没有达到无神论高度的被压迫的人民群众希望摆脱宗教迷信的精神压力、自己掌握生活命运的精神追求。闹天宫，分明是广大的被压迫的人民反抗封建统治的斗争在神话艺术中的反映。马克思说：“要求抛弃关于自己处境的幻想，也就是要求抛弃那需要幻

想的处境。”[1]《西游记》所描写的孙悟空与神权系统的诸神祇的斗争,实际上也就是曲折地反映了古代人民要求摆脱现实处境、改变现状的革命精神。

在古代封建社会里,农民在封建的经济剥削和封建的政治压迫之下,过着贫穷困苦的奴隶式的生活。统治阶级对于农民阶级的残酷的经济剥削和经济压迫,迫使农民多次地举行起义,以反抗地主阶级的统治。毫无疑问,唐宋元明几代广大劳动农民的生活、斗争,正是孙悟空这个神话英雄形象和他闹天宫等一串幻想情节生根、开花的肥沃土壤,正是他们所赖以形成的现实根据。这也许就是我国封建时代的文学中能够产生其他国家的封建时期的文学中所罕见的像孙悟空这样神通广大、反抗一切统治力量的神话形象的社会原因。

孙悟空这个神话英雄形象,究竟体现了一种什么样的社会力量?由以上的分析,问题也就很清楚了。马克思说过这样一句话:“有人想在天国的幻想的现实性中寻找一种超人的存在物,而他找到的却只是自己本身的反映。”[2]孙悟空这个神话形象的产生,也就是这样的。在古代封建社会里,没有达到无神论高度的劳动人民群众,要求摆脱一切束缚、压迫的愿望,促使他们在宗教幻想世界里寻找一个与命运、神祇相抗衡的力量,于是便创造了孙悟空这个神话英雄的形象,赋予自己的集体精神的一切力量,来寄托自己的现实要求和精神愿望。所以,孙悟空虽然有一个猴子的外形,但其性格概括的现实内容的本质,却是属于古代人民群众的。他的那种积极、乐观、叛逆的性格,他的那种敢于反抗一切统治力量的

---

① 《黑格尔法哲学批判导言》,《马克思恩格斯全集》第一卷,人民出版社 1956 年版,第 453 页。

② 《黑格尔法哲学批判导言》,《马克思恩格斯全集》第一卷,人民出版社 1956 年版,第 452 页。

无比巨大的精神力量，他的那种足以战胜一切神祇的神通，在封建社会里，是只有创造物质财富和文化财富的人民群众才能够具有的。概括地说：孙悟空这个神话英雄形象，是封建时代的人民群众在艺术幻想中的自我认识、自我表现。

（原载《山东大学学报》1961 年第 1 期）

明代中叶文学的浪漫主义运动

有人说，中国文学史上并没有出现过像欧洲文学史上那样曾经风靡一时的浪漫主义运动。其实不然。在明代万历年间，约当于公元 16 世纪的后半期，文学上就曾出现了一个影响不算小的浪漫主义运动。它在中国文学发展中，有着不容忽视的地位和意义。

本文不可能全面、详细地论述这个浪漫主义运动，只能为其画一个轮廓。

这个浪漫主义运动，是一次自觉的文学运动。它在理论批评、小说和戏曲创作等文学领域里，都有反映。它与哲学领域中的泰州学派息息相关，有着密切的关系。猛烈攻击封建名教、无情批判伪道学、敢于公开非儒薄经而自居“异端”的李贽，就是这个浪漫主义运动的旗手。他的那篇《童心说》，便是这个浪漫主义运动的宣言。他和徐渭、汤显祖、袁宏道等人，声息相通，十分默契，相互推重，引为知己。他们虽然没有组成一个组织严密的阵营，却有着共同的呼吸、共同的战斗方向。剧作家冯惟敏和《西游记》的作者吴承恩，虽然和他们没有直接的交往，但其思想精神，乃至生活态度，却基本是一致的。他们以不同的形式、从不同的角度，向封建正统文学，向文学创作中的封建教诲主义、拟古主义，进行了猛烈的冲击。反对腐朽的官僚政治，反对封建名教，批判伪道学，批判宗教

的禁欲主义，是他们的文艺创作的基本主题。这也就是这个浪漫主义运动的基本内容。

李贽、徐渭、汤显祖和袁宏道诸人的文学思想，基本上是一致的。李贽的《童心说》，实际上就是他们的理论上的战斗纲领。他们把"真"看成是文学的第一要素。"真"，在他们看来，就是发自未为封建义理所蒙蔽、侵蚀的"童心"的真情实感、真知灼见。"真"的反面是"假"。"假"在他们看来，就是"以闻见道理为心"、"言闻见道理之言"的封建说教。从这种观点出发，他们要求文学创作要"独抒己见，信心而言，寄口于腕"，"非从自己胸臆中流出，不肯下笔"。既反对"徒窃于人之所尝言"的思想内容的因袭，也反对"剿袭模拟、影响步趋"的形式的拟古。同时，他们还反对雕琢，崇尚自然，强调如"天之所生，地之所长"、"如醉之忽醒，如涨水之思决"、"恍惚而来，不思而至"的创作灵感，乃至鼓吹创作的无意识性、不自觉性。他们的文学理论的另一个方面是尚"变"，认为文学是有发展变化的，一个时代有一个时代的文学，"诗何必古选，文何必先秦"。在批评实践上，他们热情地肯定了当时的民歌和从民间文艺中发展起来的新的文体，把封建正统文人所轻视的民歌、戏曲和小说，提到了文学的正宗地位上来。他们把当时的民歌，即所谓"时曲"，比作《诗经》中的《国风》，把《水浒传》与《庄子》、《离骚》和《史记》并列，把封建统治阶级诬蔑为"诲盗"的《水浒传》和"诲淫"的《西厢记》，称之为"发愤之作"和"至情之文"。他们的理论观点，无疑是针对封建正统文学，针对当时创作上的封建教诲主义和拟古主义而发的，旨在打破封建正统的文学观，要求文学从封建伦理观念和伪道学的束缚中解放出来，从拟古主义的泥淖中解救出来。他们的文学理论，虽然建筑在抽象的"人性论"的思想基础之上，带有一定程度的唯心主义色彩，但却具有强烈的离经叛道的精神，在中国文学发展中起了有力的促进作用，有着进步的历史意义。

汤显祖的剧作《牡丹亭》，是这个文学运动中所产生的一部杰

出的浪漫主义作品。它的情节——女主角杜丽娘的生命史，是十分奇异的。她触景生情，因情生梦，“梦其人（柳梦梅）即病，病即弥连，至手画形容传于世而后死。死三年矣，复能溟漠中求得其所梦者而生”（《牡丹亭记题辞》）。梦、魂，都是虚无缥缈的东西；还魂，也全然是不可能发生的事情。但剧作家却借这种离奇怪异的情节，反映出了被禁锢在封建礼教的牢笼中的广大妇女内心的隐秘和切身的要求，以及由这种切身要求所升华出来的美好的理想。梦中之景，冥中之事，实际上也就是这种美好理想的形象化。清代大剧作家洪昇曾评之曰：“肯綮在死生之际，《记》中《惊梦》、《寻梦》、《诊祟》、《写真》、《悼殇》五折，自生而之死；《魂游》、《幽媾》、《欢挠》、《冥誓》、《回生》五折，自死而之生。其中搜抉灵根，掀翻情窟，能使赫蹄为大块，隃麋为造化，不律为真宰，撰精魂而通变之。”（洪之则《三妇评点〈还魂记〉书后》）真是非常精辟地道出了《牡丹亭》浪漫主义的特点。正是由于这样，剧作家所虚构出来的这个奇异的情节，就在现实生活中产生了巨大的艺术力量，感动了无数沉溺于封建礼教枯井中的妇女，唤醒了她们被封建礼教窒息了的灵魂，激起了她们要求冲破封建礼教樊篱的精神力量。

《牡丹亭》的主题和形象，有着鲜明的时代特色。它的反封建的主题和积极浪漫主义的精神，是建筑在“性”和“情”、“理”和“欲”的矛盾冲突的思想基础上的。这正体现着当时社会中两种世界观的斗争、两种哲学思想的斗争。

徐渭的剧作《四声猿》之一的《玉禅师》，作者不可确考、只好暂归徐渭名下的《歌代啸》，冯惟敏的《僧尼共犯》，是另一种类型的作品。它们虽然都带有粗俗的色彩、琐屑的调子和玩世的态度，却表现了一种时代的精神——反宗教的禁欲主义，表现、肯定人的自然情欲，表现解放个性的要求。这些在我们的时代显然已经过时了，没有什么意义了，但在资本主义经济因素在中国部分地区开始萌芽和封建理学尚控制着社会思想的明代中叶，却担负着瓦解封建

意识的进步的历史使命。高濂的剧作《玉簪记》,把一双男女青年的自由结合摆在了宗教的环境当中,自然也是有着这样的思想意义。徐渭的《四声猿》中的《雌木兰》和《女状元》,是两部为妇女扬眉吐气的剧作,洋溢着对妇女的勇敢和才智的热情的颂歌,表现了反对男尊女卑的封建传统观念的进步思想。《歌代啸》则对腐朽透顶的封建官僚政治,给予了无情的揭露和辛辣的嘲笑。

《西游记》更是这个时期出现的一部伟大的浪漫主义作品。其积极的浪漫主义精神,是从孙悟空这个具有巨大的艺术生命力的神话形象中生发出来的。孙悟空是中国古代劳动群众长期创造出来的艺术的自我认识、自我表现的结晶。在他的性格中,概括了古代劳动群众集体的性格、力量和精神,在他与诸天神祇的斗争中,寄托了古代劳动群众的现实要求、理想和愿望。闹龙宫,还残留着古代劳动群众与自然斗争的烙印。闹阴曹地府,反映了还相信神仙存在的古代劳动群众的现实要求:希望摆脱宗教迷信的轮回之说在精神上造成的沉重压抑。大闹天宫,则分明是人民群众反抗封建统治、压迫的艺术折光。在神话艺术的幻想形式中所反映出来的这些现实的要求,在现实生活中是绝对不能被允许的,因为亵渎上天就是"大逆不道",反抗现实的统治更是罪该万死。然而,在神话艺术中,这一切都表现得痛快尽致。孙悟空以他的广大的神通、高强的本领、大无畏的精神,制服了管辖着五湖、四海、九江、八河的龙王,制服了操人类万物生死命运大权的十殿阎罗,将一座神圣庄严的天宫闹得天翻地覆,连主宰着天地人三界的神仙世界的最高统治者玉皇大帝也坐不稳他的宝座,浪漫主义的艺术发挥出了独具的威力。

更鲜明地烙印着具体的时代特色的地方,是《西游记》的西天取经部分。明中叶的社会生活使这个由来已久的宗教性质的取经故事,具有新的内容和意义。首先是显示了与宗教离心的倾向,具有批判宗教的意义。在孙悟空与唐僧这两个艺术性格的对照中,

表现了一定程度的对诱导人“持戒”、“忍辱”、“与世无争”、“安于被奴役的境遇”的佛教教义的批判。把酒色财气等八不戒的猪八戒，摆在了宗教禁欲主义的王国里，也显然是对宗教的一种嘲讽。宗教文艺依据人的特点创造了神佛，把它们抬到了天上，尽量将它们描绘得极其庄严神圣，使其与“凡人”有别，否则也就不能借以诱人、欺骗人和恫吓人。而《西游记》却把神佛拉回了人间，剥去了其严庄妙相的外衣，涂抹上世俗的色彩，使其具有“凡人”的许多欲好，这也无疑是显示了与宗教背离的倾向。其次，作者吴承恩在取经部分里，在神话幻想的外衣下，塞进了从当时社会生活中撷取来的许多现实内容，或隐或显地反映出明中叶社会中的许多情况，因而就使这个宗教性质的故事，带有了政治批判的内容。

中国16世纪后半期文学上出现的这个浪漫主义运动，一方面固然是广大劳动群众的生活、斗争的理想、要求的反映，如《西游记》中这个神话英雄形象的机智勇敢的性格、大无畏的精神气质、足以与玉皇大帝抗衡的力量以及与诸天神祇的斗争活动，便是如此。另一方面，也是更重要的方面，这个浪漫主义运动与明中叶社会经济生活中的变化，新的经济因素的萌芽，是分不开的，是日益壮大的市民阶层的生活、斗争的理想、要求的反映。李贽文学思想中的“人性论”的观点，徐渭、冯惟敏、汤显祖等人的剧作中所表现出来的反宗教禁欲主义的精神和个性解放的要求，便是属于这种性质。

社会根源的不同，以及作家个人身世、遭遇、性情的不同，表现在具体作品上，就有思想内容、格调情趣的差异。然而，由后者所生发出来的浪漫主义精神，以及由之所造成的艺术特色，却占着主导的地位。因而，它们无论在浪漫主义精神上，还是在浪漫主义方法上，都表现了一些它们共同具有而与其他时代的浪漫主义文学有别的特点。从浪漫主义精神方面看，在反抗斗争的精神中渗透着对丑恶事物的蔑视、嘲讽，在自由乐观的精神中混合着诙谐幽

默。《西游记》是一部叛逆英雄的颂歌，却又带有浓厚的讽刺揶揄的色调，它的讽刺矛头，从当时的世态人情直到神仙世界。《牡丹亭》是一部赞美青春、歌颂爱情的剧作，其中也不乏喜剧色彩，通过陈最良这个形象表现了对封建道学的轻蔑和讥笑。徐渭和冯惟敏的剧作，对宗教偶像、清规戒律，真可谓竭尽亵渎、侮谩之能事。以歌颂叛逆，抒发美好理想，以强固人们的生活意志，激发人积极进取为己任的浪漫主义文学，却带有了讽刺文学的因素，这便是这一时期的浪漫主义文学的特色之一。从艺术方面看，一方面作家显然是更加自觉地运用幻想的形式、虚构的艺术手法，来反映现实生活和由此生发出来的与现实相对立的理想。神话的形式、虚幻的景象、奇特怪异的情节等，都成了作家有意识地反映现实、表现理想和时代精神的艺术手法。而另一方面，在神话幻想形式、虚构的奇特的情节中，却又包孕了与它们相反的因素，题材更加接近生活，普通平凡的乃至琐屑庸俗的社会生活，都成了文学描写的对象，显示出了文学真实地反映普通民众的生活的趋向。这个浪漫主义文学运动，不仅标志着浪漫主义文学的新的发展，而且也促进了写实文学的发展；它不仅影响到后来像《西游补》、《斩鬼传》、《镜花缘》那样的幻想性文学作品，而且对后来的像《醒世姻缘传》、《儒林外史》那样的幽默写实的作品，也是起了一定的诱发、促进作用。

（原载 1961 年 6 月 29 日《文汇报》）

杜诗名篇中几个词语的训释问题

顾惟蝼蚁辈

“顾惟蝼蚁辈，但自求其穴。”见于《自京赴奉先县咏怀五百字》开头自伤个人抱志莫伸的一段。“蝼蚁辈”指什么人？历来的注家都说是指作者所鄙视的那些只顾个人私利的小人。如：

王嗣奭《杜臆》卷一：

> “顾惟蝼蚁辈，但自求其穴。”骂庸臣刺骨。

仇兆鳌《杜少陵集详注》卷四：

> 居廊庙者，如蝼蚁拟鲸。

杨伦《杜诗镜铨》卷三：

> 指琐琐事干谒者。旧解非。

所谓“旧解非”，意谓不同意指“居廊庙”的“庸臣”。近人的注释就多依杨伦的意见。

冯至《杜甫诗选》：

蝼蚁辈，比喻目光浅近但顾自己的人们。[1]

萧涤非《杜甫研究》下编：

蝼蚁辈比那班自私自利奔走干谒的人。[2]

文学研究所编《唐诗选》(上)：

以蝼蚁和大鲸作比，表示对自私自利、鼠目寸光之徒的蔑视，对有远大理想的人的仰慕。[3]

这种递相沿袭的诠释，其实是不对的。造成这种错误理解的原因，首先是对"顾惟"两字失于考察。

"顾惟"两字连用，在杜诗中凡两见，除《自京赴奉先县咏怀五百字》这一句，还有在梓州作的《寄题江外草堂》"顾惟鲁钝姿"一句。《寄题江外草堂》中说："古来贤达士，宁受外物牵；顾惟鲁钝姿，岂识悔吝先！"意谓自己不能像古代的贤达之人，超然物外，所以未能早早离草堂远去。"顾惟"，显然是自念的意思。

白居易的《贺雨》诗中，亦用了"顾惟"二字。作者模拟皇帝罪己诏的口吻，在"帝曰"一段里说："元年诛刘辟，一举靖巴邛；二年戮李锜，不战安江东。顾惟眇眇德，遽有巍然功。或者天降沴，无乃儆予躬。"全是拟皇帝自谦的话，"顾惟"显然也是自念的意思。

"顾"字的本义是回视。《玉篇》："瞻也，回首曰顾。"但在用法上常有自顾、自视的意思。如《诗经·小雅·角弓》"不顾其后"，郑笺："不自顾念。""顾"字后紧接动词，常常只表自动的意思。杜诗中就多有这种用法，如："顾惭恩私被，诏许归蓬荜"(《北征》)；"顾惭味所适，回首白日斜"(《喜晴》)；"我今意何伤，顾步独纡郁"(《画鹘行》)；"壮公归事断，顾步涕横落"(《过郭代公故宅》)。"顾惭"，

---

① 冯至：《杜甫诗选》，人民文学出版社 1956 年版，第 36 页。

② 萧涤非：《杜甫研究》，山东人民出版社 1956 年版，第 260 页。

③ 中国社会科学院文学研究所：《唐诗选》(上)，人民文学出版社 1978 年版，第 236～237 页。

意即自感惭愧;"顾步",意即独自徘徊。

所以,"顾惟蝼蚁辈"的"顾惟",也应与杜诗"顾惟鲁钝姿"、白居易诗"顾惟眇眇德"中的"顾惟"一样,都是自念、自谓的意思。

将"顾惟"解作自念,那么"蝼蚁辈"岂不成了杜甫自指? 这样符合杜甫的诗意吗?

我们觉得,造成上述误解的原因之二,正是由于注家们看到"蝼蚁辈"三字,便认为是个贬义词,大诗人是不会自轻自贱地用以自喻的。其实,第一,"蝼蚁"往往是代表弱小微贱者,如杜甫《谒文公上方》诗:"王侯与蝼蚁,同尽随丘墟。"《朱凤行》:"愿分竹实与蝼蚁,尽使鸱鸮相怒号。"第二,杜甫在这里是借以发牢骚的,含有反话的味道。看诗的上下文,前面先抒发了个人的政治抱负和对皇帝忠诚,接着说:"顾惟蝼蚁辈,但自求其穴;胡为慕大鲸,辄拟偃溟渤? 以兹悟生理,独耻事干谒。"意思显然不在于鄙视、斥骂所谓"蝼蚁辈",赞扬、仰慕那些"大鲸"般的政治上的风云人物;而只是说,"蝼蚁"般地位微贱、才智弱小的人们,只求生活上安适就行了,为什么要妄想谋求高位,混迹朝廷。"胡为",即为什么,这里有何必的意思。这显然含有自喻的性质,是对个人政治失意的牢骚话。自然,杜甫并不认为自己是"蝼蚁辈",说自己犹如"蝼蚁辈"正是表示对自己政治上不得志的处境的不满。这样,下面接着说"以兹悟生理,独耻事干谒",才顺理成章。如果照那种注释,认为讲"蝼蚁辈"两句是骂"庸臣"或"只顾自己的人们",就索然无味,意思反倒浅了;"顾惟"两字也就得不到正确的训释了。

畜眼

畜眼,见《遭田父泥饮美严中丞》:"酒酣夸新尹,畜眼未见有。"前句的"新尹",指刚任成都府尹不久的严武,即诗题中所说的"严

中丞”;后句是诗中那个“田父”夸严武的话。

仇兆鳌、杨伦等几种杜诗注本,对“畜眼”一词均未作诠释。近人的杜诗选本,也大都失注。只有萧涤非的《杜甫研究》下卷注云:

> 畜眼,犹老眼。①

谓全句的意思:

> 是说活了一辈子从未见过这样的好官。②

郭沫若的《李白与杜甫》的《杜甫的地主阶级意识》一节里,将全诗译成了白话。这两句的译文是:

> 醉中夸奖新任的成都府尹,牛眼睛没见过这样的好人!③

“畜眼”译成“牛眼睛”,显然是把“畜”理解为牲畜的意思了。

究竟“畜眼”应作何解?

检阅古人诗文,于宋人陈师道的《后山诗集》(《四部丛刊本》)中又找到两例:一见于《寄滕县李奉议》:“曲躬叉手前致言,畜眼未见耳不闻。”一见于《次韵苏公西湖观月听琴》:“殚精有后误,畜耳无前闻。”后者虽然是“耳”,不是“眼”,但“畜”的意思应是一样的。陈师道虽然一生并不显贵,只做到秘书正字,但也不是“田父”——农民,大概不会说粗话,称自己为“牛眼”、“牛耳”。后者更不是指某个具体的人,上句的“殚精”和下句的“畜耳”都是泛指某种情况,上句既说“殚精有后误”,下句说“畜耳无前闻”,如解作“牛耳”,引申为粗俗无知的人,两句就配搭不起来,构成不了一个完整的格言意味的意思了。即使就“畜耳无前闻”这一句说,中国早有“对牛弹琴”一语,说“牛耳”“无前闻”,那还有什么意义!

“畜”字,除家畜、牲畜一义外,还有积蓄、蓄养、蓄存的意思。《说文解字》艸部:“蓄,积也。”又,田部:“畜,田畜也。”段注:“畜与

---

① 萧涤非:《杜甫研究》,山东人民出版社 1956 年版,第 336 页。

② 萧涤非:《杜甫研究》,山东人民出版社 1956 年版,第 337 页。

③ 郭沫若:《李白与杜甫》,人民文学出版社 1971 年版,第 216 页。

蓄义略同。畜从田，其源也；蓄从艸，其委也。”按此，“蓄”是“畜”的孳乳字。玩味陈师道的诗意，“畜眼”之“畜”，即“蓄”之义；“畜眼”，就是阅历多、有见识的眼睛。这样，陈师道所谓“畜耳无前闻”，才讲得通，富有哲理性。

萧涤非《杜甫研究》中将“畜眼未见有”解释为“活了一辈子从未见过这样的好官”，无疑符合杜诗的原意，非常正确。然而，按照语言对应转换的法则，径直地注“畜眼”为“老眼”，却并不十分准确。杜甫《闻惠子过东溪》诗有“皇天有老眼”一句。这里用了“畜眼”，而未用“老眼”，可能就是因为经多见广固然同年纪有关，但也并不就是一码子事，老年人也有孤陋寡闻者。从训诂学的角度看，注“畜眼”为“老眼”，也只能说是辗转引申之义；“畜眼”的本义还应是阅历深、见识多的眼睛。

“一去紫台连朔漠”之“连”字

《咏怀古迹五首》之三是咏王昭君，颔联为：“一去紫台连朔漠，独留青塚向黄昏。”近人的几种选了这首诗的选本，对前一句几乎都是只注了“紫台，即紫宫，皇帝所居”，“朔漠，北方沙漠之地”，而忽略了“连”字。

应该对“连”字作注。因为在杜甫这句诗里，“连”字不能一般地照它的本义——“接也”(《正韵》)，或者“合也，及也”(《玉篇》)，解作连接、连同、连续、连带等意思。“去紫台”、“连朔漠”，应是两个动宾短语，构成两层相递进的意思，在语法结构上，同“翻身下床”、“举杯祝酒”，是一样的。“去紫台”的“去”字，是离开的意思；“朔漠”是昭君所到的地方。如果把“连”字作连接、连续或连同讲，就等于将“紫台”和“朔漠”都当作了“去”字的宾语，意思就讲不通了。几个选本对“连”字失注，难免使读者读此句有囫囵吞枣之感。

仇兆鳌《杜少陵集详注》卷十七引朱潮注云：

此诗“连”字，即无极意。

说“无极”，显然是取连绵不断的意思，形容“朔漠”无限广阔。然而，第一，“连”字无此种用法，恐系望文生义而发的想当然之辞；第二，没有动词性质，句子不好疏通。所以，也不可取。

王嗣奭《杜臆》卷八注云：

嫾，今作連，缔姻也。

查古今字书中并无“嫾”字，大概是王嗣奭自己搞错了，误以为有这个字，或者在当时部分人中有此俗写。“嫾”字虽然没有，但“连”字确有“缔姻”一义。《史记·南越尉佗列传》：“及苍梧秦王有连。”注：“有连者，连姻也。”王昭君被汉元帝遣去匈奴和亲，妻呼韩邪单于，号宁胡阏氏。(《汉书·匈奴传》)将“连朔漠”的“连”字解作“缔姻”，意谓昭君因和亲去“朔漠”，“一去紫台连朔漠”一句，就从意思和语法上都讲得通了。看来，王嗣奭的这个注解是可取的。

《闻官军收河南河北》诗中的“巴峡”

《闻官军收河南河北》是杜甫避乱梓州(今四川三台)时听到历经八年之久的安史之乱终告平息的消息，欢喜异常，冲口吟出的一首七律。战争结束，国家复归统一，他也可以结束长期漂泊西南的生涯了。“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”这最后两句诗，既画出了他头脑中想象的还乡路线，又表现出了他仿佛很快就可以回到久别的故乡去了的兴奋心情。

这虽然是一首脍炙人口、选本必收的名篇，但已往的注家却未能弄清“巴峡”的所在，以致使杜甫头脑中预拟的这一完整的还乡路程，变得有中途、终点而没有首程了。

例如，仇兆鳌《杜少陵集详注》卷十一引旧注：

巴县有巴峡。

说"巴县有巴峡",不知何据。查《巴县志》、《四川通志》、《一统志》诸书,巴县并没有巴峡。过去的巴县,即现在的重庆市一带,距离当时杜甫所在地方,还有一段路程哩!

冯至《杜甫诗选》注云:

巴峡,在湖北巴东县西。[①]

这个注固然有根据,长江自巫山入巴东一段确乎叫做"巴峡",地理书上有记载,但杜甫说的"即从巴峡穿巫峡"就不好理解了。巴东县在巫峡的东面,已经出川了。如果杜甫所说的"巴峡"是在巫峡之东,那岂不是颠倒了行程,要"反其道而行之"了吗?诗人杜甫大概不会这么粗心,而且当时他也未必知道巴东县西有个巴峡。

最近出版的社会科学院文学研究所编《唐诗选》(上),未采前说,另出新意,注云:

长江在川鄂一带多峡谷,"巴峡",泛指在四川省境内的一段。[②]

这虽然避免了颠倒行程的缺点,但也没有完全摆脱令人感到不太妥当的困境。"泛指"长江在"四川省境内的一段",未必是杜甫作诗的原意,而且这也把杜甫还乡的首程勾销了。

考巴峡、巴江之名,过去的地理书中载有多处。《嘉庆重修一统志》卷三十九就说过:"自古言巴江者不一。"编者援引古地理书,列举好几种说法,综合起来看,大致有三种:第一,流经通江县的岩江,亦巴江。《四川通志》中还曾特别注明:"今峡中谓之巴峡,即此水也。"下面并引录了王维的《晓行巴峡》一诗。第二,流经巴中县的南江,因为"分流一里复合,中有小流横贯,形肖巴字",所以又名

---

① 冯至:《杜甫诗选》,人民文学出版社 1956 年版,第 149 页。

② 中国社会科学院文学研究所:《唐诗选》(上),人民文学出版社 1978 年版,第 285 页。

巴江。《四川通志》在记此巴江的文字后面，引录了五代僧栖蟾的诗："一汀巴峡月，两岸子规啼。"第三，嘉陵江上游流经阆中县的一段，也叫巴江。据《三巴记》说，"阆、白二水，南流曲折三面，如巴字"，故名，指的就是嘉陵江。这三处，或为嘉陵江的支流，或为嘉陵江的正源上游，都不是指长江，谓巴峡泛指长江流经四川省境内的一段，显然是缺乏文献根据的。

我们再进一步结合杜甫当时的行迹和诗篇来看，他所说的"巴峡"，当指上面三处中的第三处，也就是流经阆州一段的嘉陵江。当时，他正在那一带，曾往来于梓州、阆州两地。他在与《闻官军收河南河北》同一年（公元763年）、同一地区写的诗中，就几次用巴江之名，如《南池》诗云："峥嵘巴阆间，所向尽山谷"，"呀然阆城南，枕带巴江腹"。《早花》诗云："腊月巴江曲，山花已自开。"显然都是指那一段嘉陵江而言。杜甫要离开巴蜀返回河南家乡，首程自然是取道阆州，顺嘉陵江南下，然后转入长江，经巫峡出川，所以说"即从巴峡穿巫峡"。这不仅仅是杜甫的设想和我们的推想，事实上杜甫在第二年春天准备动身出川时，就曾携家小到了阆中，要不是因为适逢严武再次出任东西川节度使，屡来信相邀，因而终止了行程，他就会真的按着这条路线，顺嘉陵江而下了。

最后我们再回到本诗中来。"即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳"，这两句接连列举了四个地名，固然在诗人的头脑里瞬息千里，跳跃性很大，本意也不只是开个简单的路程表，但也无疑是构成了一个还乡的完整路线。看大诗人遣词之精确而艺术：巫峡一带的长江，两岸多云崖峭壁，绵亘数百里，用了个"穿"字，见得其狭窄而悠长；出峡以后，顺流而东，用了个"下"字，见得舟行江中，不甚惊险，却依然轻快如飞；由襄阳往洛阳，坦途陆行，用了个"向"字，见得是最后一程，家乡在望了。那么，第一个"从巴峡"，就是就返乡的首程而言。所以，"巴峡"也就不应该是指中途某个地方。再者，这一联的下句说了"襄阳"、"洛阳"，用了两个"阳"字，那么上句不

言梓州、阆州、阆水、巴江等名称，而选取了“巴峡”与“巫峡”并举，也就可以看出这是为了求得字句上更为工整，作律诗考虑到这一点，是完全可以理解的。

（前三则原载《文史哲》1979年第2期，
最后一则原载《破与立》1979年第2期）

文学中的“情”与“理”

近年来，文学评论中讲“情”在文学中的重要性的文章比较多，诸如“创作需要感情”、“文艺作品要以情动人”、“艺术就是感情”等论点，都讲到了。

其实，关于情与文的问题，前人早已作过反复的论述。两千年前，人们就用“情动于中，而形于言”的话来说明诗歌创作。“万趣会文，不离情词。”古代大文学理论家刘勰所作的这种论断，直到现在看来，也还是对的。没有较为强烈的生活感受和情感，文学创作是难以想象的；不直接或间接借助于形象表现一定的情感的文学作品，是不会感动读者，产生强烈的效果的。现在，谁也不会否认或轻视情感在文学创作中的地位和作用。

无可讳言，近年来评论者又重新提出这个问题，是有原因的。那就是在“四人帮”横行时期，他们把文学的政治性绝对化，要一切的文艺绝对服从于他们的政治路线，不准文艺表现爱情、亲情、友情，诗歌变成了政治口号，小说、戏剧、电影成了他们所虚构的“路线斗争”的图解，情节公式化，人物概念化，缺乏人情味。人们厌弃那种歪曲现实、阉割生活、不通人情的文学作品，要反其道而行之，强调文学“要有人情味”，“要以情动人”，要表现人的包括爱情在内的感情世界，是完全可以理解的，也是无可非议的。

然而，仅只讲“情”在文学创作中的重要性，而忽视“理”，即对现实生活的认识，忽视文学作品的思想价值和意义，也是不对的，至少是不全面、不周延的。所以，我想补充谈谈在文学创作中的“情”与“理”的关系，着重说明一下“理”的重要性；中心意思是，在文学中，“情”固然重，但也不可忽视“理”，注意到“情”和“理”这两个方面，才能让我们的文学在促进社会精神文明方面起着更积极的作用。

“情”与“理”，也就是情感与思想，在人们的实际心理活动中，虽然不完全是一码子事，有时会发生矛盾，但又是不能断然分割开来的。情感影响着认识，在此基础上形成一定的看法、思想；而思想认识的变化，也影响到情感。这两个方面是彼此制约、相互渗透、密不可分的。所谓“情”与“理”的矛盾，也正是在彼此制约、相互影响中发生的。

文学创作是一种精神活动，既有情感活动，也有思维活动，两者也是错综地交织在一起的。不错，文学创作也有其自身的历史，情况是多样的。最初的口头创作，只是倾吐倾吐者的心声，表达他们的感受和情感，如古人所谓“饥者歌其食，劳者歌其事”。这种创作便已是有意识的，而不单单是一种情感活动，而且有的也径直地表现了创作者的思想愿望，如《诗经》中的《硕鼠》、《伐檀》等篇便是。后来，文学成为一种事业，乃至成为一种职业，不管是着重表现作者自己的情感和思想，还是为了达到某种社会目的，在社会上发生某种效果，或者是为某种社会需要，达到一定的功利目的，文学创作都更加是有意识、带着功利目的精神活动，绝非只是一种情感活动和情感的自发表现。

自然，人类精神生活是多方面的，伴随着人类精神生活的多方面的需要，产生了多种文学样式和文学体裁。在不同的文体中，“情”与“理”的地位和表现方式虽有不同，或轻或重，或直接或间接，但都不是只表现“情”，而不表现“理”。诗歌，特别是抒情诗，自

然是"缘情而发",重在抒写作者的某种生活感受和情感活动,"情"的地位更重。但是,诗歌中所抒发的"情",是由现实中的矛盾激发出来的,有着具体的内容,而且又是发生于生活在具体社会环境中、有着个人的人生观的作者的头脑中,所以也往往"情"中见"志","情"中有"理"。在诗歌中,"情"是重要的,但并不是只表现"情",而不表现"志"和"理"。所以,我国古代文论中就常常"情""志"并提,如刘勰曾说过:"人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然"(《文心雕龙·明诗》);"志思蓄愤,吟咏情性"(《文心雕龙·情采》)。至于那些以重在"体物"、"叙事"的文学作品,包括古代的赋、散文和小说,自然也以在"体物"、"叙事"中带有情感为好,事实上也不能不渗透着、表现着作者的褒贬、爱恶之情,但"志"、"理"的思想意义,也更明显、更突出了。所以,尽管在文学中情感是重要的,但却不能把文学看成是只表现人们的情感。文学表现人们的情感,也表现人们的思想,即对现实世界的认识和意见,只是并非在抽象地表达,而是通过富有感性的生动形象来表现罢了。

文学创作离不开思想,也还可以从文学的发展总是受到社会中人们的思想观念的变化的制约中看得出来。文学创作固然始终脱离不开现实生活的土壤,但现实社会中人们的思想观念,对文学创作的影响也是非常显著的。例如,《西厢记》脱胎于唐代的《会真记》,都是写爱情的,但思想性却有很大的差别。在《会真记》里,男主角对女主角是忍情就礼,始乱而终弃,表明作者发现了爱情生活的幸福、情趣,但却屈服于当时流行的门阀观念和道德观念,所以对男主角的始乱终弃的行为,非常欣赏。而到了金代的《西厢记诸宫调》和元代的《西厢记》杂剧,就把男女主角的爱情看作无可非议的正当行为,作了肯定和颂扬,发出了"愿天下有情的都成了眷属"的呼吁。但是,在进行肯定的描写中,又加进了一个偶然事件——孙飞虎围寺和白马将军解围,使男女主角的爱情有了"恩义"和誓言的支柱。到了明代,汤显祖写《牡丹亭》,就进而根本不要什么外

加的理由，径直地控诉、嘲笑束缚青年男女的封建礼教，表现女主角青春受压抑的痛苦和对爱情的强烈追求。到了清代的《红楼梦》，更不仅肯定在生活中背着家长、不顾礼教发生的爱情，而肯定了爱情的基础和条件是双方思想情趣一致，容貌倒成为次要的了。同样是写爱情，为什么如此不同？原因自然是多方面的，时代不同，产生它们的社会情况不同，作者的身份、经历、文化教养不同，然而，这多种因素不都是集中通过作者的头脑反映出来的吗？不是直接与作者思想、作者对现实生活的认识、思索有关吗？

文学是有其特殊的性质的，要通过具体的感性形象表现情感和思想，所以诗歌中要寓情于景，体物写志，在叙事文学中要让思想倾向从情节中自然流露出来，总之，要始终保持着感性形式。但是，无论是表现自己的情感和思想，还是描绘现实生活图画，也都离不开对现实世界的认识，而且不可能只停留在感性认识的阶段，只认识到事物的外观、表象，不进入理性认识的阶段。就以最简单的抒情诗来说吧。固然，抒情诗只表现某种感受和情感，但要付之于形象，诗人往往寓情于景，借物言情，采用比、兴手段。而要写景状物，借物起兴，或明比暗喻，就得生活知识比较丰富，熟悉景物的外观、内在特性，以及它们在某个方面与人的某种情感的近似或一致性。只有对客观事物有所观察、体验，理解、熟悉了它们，才能物为我用，达到情景交融、情物吻合的艺术境界，产生良好的美感效果。即使这种看来简单轻巧的文学创作，也要经过对客观事物的观察、体验，运用抽象和具象、类比和联想一系列的思维活动，单凭情感和直观能力是办不到的。所以，并不是个有感情的人都能写出好诗来的。至于以再现社会生活为特征的小说、戏剧、叙事诗的创作，就更加依赖于理性意识。作家所描写的，总是认识了的、理解了某种意义的生活现象。因为，作家要再现这种生活现象的目的，就是要把他对这种生活现象的认识和他的态度，传达给读者。否则，他也就不会去再现这种现象了。不错，有的作者所反映的生

活现象，他还未深刻地理解它的全部意义，倒是被后来的评论家才揭示出来。这种现象在文学史上是屡见不鲜的。但是，这并不意味着作者对他所再现的生活现象只有感性认识，没有理性认识；因为，作品中就或显或隐地反映着作者的看法、态度和思想，只是表明作者还理解不深，看得不透，认识上还有局限罢了。这种现象也正好说明作家对现实生活的理解、认识的重要：认识得深，才会反映得深；理解得透，才会显示其中所包含的意义。例如，蒲松龄对于科举制度，主要是揭露考试官员不能识别文章的优劣，屈杀真才，《聊斋志异》运用幻想方法来作形象的比喻，非常辛辣。半个多世纪以后，吴敬梓对于科举制，进行了全面的揭露，《儒林外史》通过众多的知识分子的形象，显示了这种制度的腐朽恶劣，显然比蒲松龄的揭露就更为深刻，可以说是触及了本质。联系这两位作家的生平、思想，蒲松龄始终对科举抱有幻想，吴敬梓中年便看破了，断然不再走这条路，便不难看出他们笔下的艺术形象和思想倾向的差异，正是由于他们的思想和对科举制度的认识有所不同。这也正表明，只有作家理解了的东西，才更深刻地感觉它，才把它作为表现的对象，在笔下化为生动而有意义的形象。

浏览一下文学史，在纷繁多样、不断因时而异的现象中，我们也可以看到文学发展的轨迹以及一些带有规律性的现象。其中有一条就是，文学总是与人类的认识水平相适应的，随着人类对客观世界、对自身认识水平的发展、提高，文学反映现实的方法也不断发生变化，文学作为一种独特的认识手段，其能力也随之而增强，文学的认识意义也愈来愈大。就中国文学的情况看，从上古神话、魏晋六朝的志怪小说、唐代的传奇、元明的英雄传奇小说，到明清的世情的小说，就清楚地显示着这样一个问题。自然情况是错综复杂的，发展并不是沿着一条直线进行的，早期的文学形式、表现方法、艺术素质，并不完全消失，经历过很长的历史时期还会被继承下来，经过改造，注入新的因素，在后世重新出现；由于文学受到

其他社会因素的影响，它在发展中也会时时横生枝节，出现各种各样的现象。但是，从总的情况看，文学中幻想性质、超现实的传奇因素，愈来愈减弱；人物形象从非人的神魔、具有超人禀赋的英雄、大勇大智的杰出人物，转变为社会上平凡的人；故事情节也从幻想世界里发生的斗争、人与神妖间发生的奇闻异事、帝王将相的兴王图霸、英雄豪杰的行侠仗义，到一般的社会生活事件，乃至家庭生活琐事。总之，愈来愈贴近社会生活，如实地反映社会生活，而且愈来愈深入细致，触及社会的各个方面，直到剖析人们的精神世界。这个问题，用不着多举例子，只要比较一下《水浒传》、《红楼梦》和我们当代的小说，就非常明显了。《红楼梦》在反映生活方面，显然就比《水浒传》既更为真实，又更为深细，其中的人物就不再具有超人的禀赋和传奇色彩。它们都写了权势者压迫弱小者的事情，《红楼梦》就不只是显示了这种事情的不合理，而且显示了发生的原因就在于权势者占有财富和权势，不再只是归咎于权势者的个人品质。这就不仅写出了人物在做什么，而且显示了他们为什么这样做。《水浒传》写人物心理活动比较粗，人物的心理情感也比较单纯；《红楼梦》就较为深细，展示了几个主要人物的心理状态和精神活动。虽然《红楼梦》缺少《水浒传》所具有的那种令人鼓舞、快意的浪漫主义素质，但对现实生活的认识、理解，毕竟是更深刻了。我们当代的小说，虽然还不能说哪个作品可以和《红楼梦》相媲美，但从总的情况看，许多优秀的中短篇，在反映现实生活的深细度方面，无疑是有了显著的进步，迈进了新的境界。

文学固然始终保持其感性的表现形式，但它本质上是人们的理性活动，是人类精神文明的花朵。通过历史上各个时期的文学作品，我们不仅可以看到它们所反映出来的各个时期的人们的生活和斗争，而且可以看到各个历史时期的人们的精神世界、人与自然的精神联系、人们对自身所处的社会的认识、人们对人与人之间的各种关系的理解、各种阶级和集团的人的精神状态和理想追求，

以及由这各方面综合体现出来的人类精神文明的程度。至于文学影响人的感情和思想，也如同文学创作中的“情”与“理”的关系一样，这两个方面是相互联系、相互渗透、密不可分的。这两个不可分割的方面，应当说前者是表，后者是里，文学的“感化”作用，应当是建筑在让人们更清醒、更正确、更深刻地认识和理解现实生活，认识和理解社会上的各种现象、人与人的各种关系，以及自己的使命和任务，应当扬弃什么，追求什么的基础上。这是人类文学的发展所显示出来的倾向，也是人类精神文明的发展所提示出来的要求。尽管当今世界上出现了各种各样的文学流派，使人眼花缭乱，但是，作为主导的仍然是随着人类精神文明的发展和人对现实世界认识的深化而不断发展的现实主义文学。

（原载《文史哲》1981 年第 3 期）

洞达世情，嘲谑不义

——《金玉奴棒打薄情郎》析

一

宋元以来的戏曲小说中，谴责负心汉的作品颇多，负心汉又多是"朝为田舍郎、暮登天子堂"的读书人。这是因为，在封建时代里，贫寒士子一旦科举及第，平地青云，便情随境移，遗弃糟糠之妻，别就朱门闺秀，攀龙附凤，这已成为社会上屡见不鲜的现象。这自然引起正在勃兴的戏曲小说的编写者们的注意，纷纷写进他们的作品中，构成了当时戏曲小说创作中一个突出的主题。

话本小说中表现这一主题的作品，《金玉奴棒打薄情郎》（入话为朱买臣休妻的故事，这里不做评论）是别具一格的，题材很别致，作者像一位阅历甚多、洞察人情世故的人，用一种极平实而机智的笔调，把故事叙述得入情入理，又含有一种细心的读者能觉察到的幽默。它自然也有思想上的缺陷，但仍不失为一篇古代白话短篇小说中的珍品。

这篇话本载于冯梦龙编的《古今小说》中。它所写的莫稽与金

玉奴的故事,却早见于明嘉靖时田汝成所编之《西湖游览志馀》卷二十三《委巷丛谈》,也见于冯梦龙所编《情史》卷二,题作《绍兴士人》。可见这个故事在社会上流传已久。

有的学者曾据《古今小说》与《情史》同为冯梦龙所编,推断这篇小说很可能是这位俗文学家依据流传的故事敷衍而成的拟话本。恐怕不一定是这样。这篇话本,与田汝成所记故事非常接近,犹如《水浒传》的繁本与简本之关系,不独情节基本一致,并且文字上也颇多相同的语句;而与《情史》中冯梦龙所记"绍兴士人"条,倒是文字上颇不相类,显然不像是同出于冯梦龙一人的笔下。《西湖游览志馀》多记宋元杭州旧事,其中许多内容显然是参照前人记述而写成的。《委巷丛谈》中这一则故事,很可能是旧话本小说的缩写。这篇话本开头讲到"故宋临安",接着又有"如今且说杭州城中"云云,似非宋人口吻。然而,中间叙莫稽家居太平桥下,未离杭州寸步就补了太学生,连科及第,选授无为军司户,于淮西转运使为下属官员,与宋制完全吻合,没有露出什么破绽,不独说明这原本是宋人故事,而且也表明这篇话本的作期当距"故宋"尚不甚久远,即使不能肯定是元代,也不会晚于明前期。

二

《金玉奴棒打薄情郎》取材于封建社会都市社会的一角,一个隐藏在繁华景象深处、不为一般人所熟悉的角落。女主人公金玉奴是个团头世家的女儿。话本一开始就先介绍了团头的特殊身份:这里所谓"团头",就是乞丐头,叫花子头。团头管着一个地方的乞丐。隶属于团头的乞丐,方能在他所管辖的地区范围里行乞,受到团头的保护,自然也要受团头的约束,从行乞得来的钱财中拿出一些来,向团头交纳所谓"日头钱"、"常例钱"。所以,团头虽然

隶籍丐户，却用不着行乞，便可有相当的收入，甚至积累了相当的家产，过着富裕的生活。然而又毕竟是叫花子头，门第不正，名声不好，为社会上一般人家所轻贱。故事就是由女主人公的这种特殊的家庭出身生发出来的。

金玉奴生长于七代团头之家。到他父亲金老大，已挣得了不小的家资，“住的有好房子，种的有好田园，穿的有好衣，吃的有好食，真个廒多积粟，囊有馀钱，放债使婢”，也算是当地数得着的富家了。此时，金老大已将团头的职位让给了族人金癞子，意思就是想改换门庭，不再同乞丐们打交道，做个平头百姓，摆脱不甚光彩的家声。但是，门第和名声又何尝是一时间能改变得了的，街坊邻居口顺，还是习惯地称他团头家。金玉奴生得十分美貌，又聪明伶俐，自幼读书识字，“诗赋俱通”，也能“调筝弄管”，不只非一般平民丫头所能比得，就是名门大族中也是少有的。可是在婚配上却遇到了困难。金老大“倚着女儿才貌”，自然也自恃富有，“立志要将她嫁个士人”，一来才貌相当，二来也附骥尾于清门，脸上有光，如果女婿将来有了功名，进入仕途，就更为荣耀，可一洗过去的卑贱名声，割断团头世家的脐带。所以，一般的市井小民没有前程，金老大不肯伏就；而书香门第又不肯聘娶名声不好的团头家的女儿，高低不就，便把金玉奴拖到十八岁尚未许人。在这种情况下，穷书生莫稽便进入了金家。

莫稽与金玉奴的结合，虽然带有几分偶然性，但却合乎情理，双方都是从各自的实际情况而做出的堪称明智的决定。莫稽家世清白，读书饱学，还补上了太学生，这正符合金家所要求的条件。至于莫稽家境贫寒，衣食不周，富有而卑贱的金家是不在乎、也不能在乎的，富有的书生谁肯入赘团头世家的金家！而莫稽在“衣食不周，无力婚娶”的境遇之中，俯就金家，“白白得了个美妻，又且丰衣足食”，一举两得，自然也就顾不得同辈们的耻笑了。所以说莫稽与金玉奴的结合，是双方互取对方之长、补己方之短，可谓一桩

彼此相得、称心如意的婚事。

有人或许认为这种婚事含有实际的功利性，不是以双方的真挚爱情为基础，太不够优美了。是的，确实是这样。但是，以男女相爱为基础而不考虑一切实际功利的婚姻，对封建时代的人们来说，那还是很遥远的事情，绝大多数的青年男女的婚事，还不能不受着社会上门第、财产以及由此而形成的种种功利因素的制约、干扰。古代的戏曲、小说作者，惯于表现的是才子佳人的婚事，佳人多为大家闺秀，谴责的是赤裸裸的门第观念，封建家长嫌贫爱富，而对于一般平民女儿，特别是市井丫头的婚事中的种种苦乐，就很少表现了。这篇话本所写的莫稽与金玉奴的婚事，虽不优美，也不缠绵动人，但却非常真实，是地道的未经粉饰、也不带任何理想色彩的现实人生的一幕，而且是文艺作品中很少揭开过的那个时代的市井生活深处的一幕。

所以，这篇话本从开头叙述男女主人公的结合，便使读者觉得新鲜，感到浓厚兴趣，并且随着时代的推移，至今仍然使我们感到新鲜有趣。

三

社会上的事情是充满矛盾、变化多端的。祸福相倚，悲喜相生，人们常常处于被捉弄的地位上。

《金玉奴棒打薄情郎》的情节就充满着现实生活中祸福相倚、悲喜相生的机趣，并且清醒地显示出了其中的客观必然性。

莫稽入赘金家，相互取长补短，彼此称心如意，自然是一桩美事，但个中就包含着矛盾，当某一方的长短发生了变化，便必然要出现裂痕。

金老大招了个太学生做女婿，兴高采烈，便按照风俗，在满月

之际备下了丰盛的酒席，叫莫稽请同学会友们宴饮，"荣耀自家门户"，并且一连饮了六七天，好不热闹！金老大只热衷于宴请莫稽的学友，却冷落了他自己旧日的同伙，以致惹恼了金癞子。金癞子有他的"正理"："你是团头，我也是团头，只你多做了几代，挣得钱钞在手，论起祖宗一派，彼此无二。侄女玉奴招婿，也该请我吃杯喜酒。如今请人做满月，开宴六七日，并无三寸长一寸阔的请帖儿到我。你女婿做秀才，难道就做尚书、宰相，我就不是亲叔公？坐不起凳头？直恁不觑人在眼里！"于是招集起几十个乞丐，到金老大家一场大闹，还特意大叫："快教侄婿夫妻来拜见叔公！"这样一闹，好端端的喜宴被搅散了。金老大原本是要借此荣耀一番，结果却是出了大丑，满面含羞，深感无趣，而莫稽心中未免也有三分不乐。

事情往往有好坏两面相互转化。金癞子的大闹，却也激励了金玉奴。她恨自己家门不好，"要挣个出头"，便寄希望于她唯一可以仰仗的丈夫身上，劝莫稽刻苦读书，不惜花费钱财，为他购买书籍，让他会文会讲，结交延誉。由此，莫稽也就才学日进，名誉日起，终于挣得了连科及第，敲开了仕途之门。这自然是金玉奴所希望得到的结果，连金老大也认为是件天大的喜事，成了做官为宦的人的岳翁，谁还敢不另眼相看！然而，他们父女不知道，这也增加了莫稽厌弃他们的因素。

话本写得非常有趣，也非常犀利，用一件细微小事就将莫稽的心肠掏出来了。莫稽琼林宴罢，乌纱官袍，骑着高头大马归来，迎头遇到了使他很扫兴的事：前来看热闹的孩子，竟指着他喊叫："金团头家女婿做了官也。"童言无忌，并无恶意，但却正中莫稽心中的隐痛处。地位变了，想法也与往日不同了。昔日来团头家做女婿，那是由于穷得缺衣少食，顾不得别人耻笑；现在成了官员，就要顾及面子问题，甚至还生出非分之想："早知今日富贵，怕没王侯贵戚招赘成婚？却拜个团头做岳丈，可不是终身之玷！"有了这种念头，

那么莫稽抛弃金玉奴就是必不可免的事情了。

果然,莫稽在选官无为军司户赴任的水途中,夜中独坐船头,又想起团头之事,忽生恶念:"除非此妇身死,另娶一人,方免得终身之耻。"便将妻子金玉奴骗出船舱,出其不意地推进江中,做出了忘恩负义、伤天害理的事情。

团头金老大一心要将女儿嫁个士人,目的达到了,结果却使女儿遭到遗弃;金玉奴要挣个出头,尽力资助丈夫成名,如愿以偿,却反而由之导致如此不幸。现实就是如此无情,如此捉弄人。这原因固然可以归咎于莫稽"心术不端",话本中也多次表现了他的自私投机心理,然而,推动着莫稽薄情负心的,还有社会的原因,连同莫稽与金玉奴的结合,都是封建社会制度、人们的社会地位的差别以及由此而造成的贵贱观念所造成的。这篇话本的佳处就在于它从社会的角度着眼,将人物放在决定、影响着他们的特定环境中,不仅写出了他们想什么、做什么,怎样想、怎样做,而且写出了他们何以这样想、这样做,以致顾此失彼或不惜伤天害理的社会原因,将莫稽与金玉奴之间始于称心如意、终于恩断义绝、中间充满祸福相倚的机趣的故事,叙述得丝丝入扣、合情合理。这篇话本小说,在艺术表现上呈现出了一种少有的客观、冷静、理胜于情的现实主义特色。

四

中国古代的戏曲小说,绝大多数不满足于再现现实生活的矛盾,最后还要示以惩恶褒善,让坏人出丑、受鞭挞,让善良的受害者扬眉吐气。

《金玉奴棒打薄情郎》也是这样,没有写到莫稽将金玉奴推入江中便戛然而止。作者大概不忍心让金玉奴如此悲惨地死去,后

面又用了相当的篇幅，写金玉奴落水得救，被淮西转运使许德厚收为义女。许德厚是莫稽的上司，经过一番安排，让负心人莫稽挨了一顿棒打，使这一对恩断义绝的夫妻又重新结合起来，结局是颇美满的。

这后半部分，有评论家认为是有缺陷的。莫稽推妻子入江，是杀人害命的行为，与金玉奴完全恩断义绝，已没有挽回的馀地。而话本作者却硬使他们重圆，一顿棒打就算是对杀人害命者的惩罚，罪与罚太不相称了。这种情况的重圆，在现实生活中自然也是可能有的，但是，那是由于妇女在"夫为妻纲"、"不事二夫"的伦理道德的缚束下，不能独立自处，别无良途，只好如此委曲求全。这种重圆本身就反映着妇女地位之可怜。这篇话本写莫稽与金玉奴"和好，比前十倍"，而且莫稽也完全没有了贵贱观念，不再以拜团头做岳丈为"终身之玷"，"迎团头金老大在任所，养老送终"，这就将前面一部分揭开的社会问题，冲刷掉了，不如前面那样客观、清醒了。这自然反映了作者思想上的局限。

然而，这后半部分也不能完全视为败笔，概然废之。所谓"维护封建制度"、"调和阶级矛盾"云云，更是不切实际的苛论。

话本题为《金玉奴棒打薄情郎》，可见这后半部分并非走了调的结尾，而是作品的重要内容。"棒打"，在这里是妙语双关：一是确实有棒打的情节，二是兼含暴露、谴责之意。就所写的事实说，对莫稽一顿棒打了事固然是轻了，但就话本的艺术表现说，对莫稽的暴露、嘲弄，却是颇为辛辣，入木三分。

前半部分写了莫稽对低贱的团头家厌弃绝情，忘恩负义，这后半部分则又写他对比他高的官员转运使家倾心攀附，兴致极高。两者相映成趣，也就更显出了他的卑鄙。而且这后半部分的揭露，语言更为犀利。看：当许德厚假托有个女儿要择婿，同僚向莫稽示意可以为之做媒的时候，"莫稽正要攀高，且况联姻上司，求不得，便欣然应道：'此事全仗玉成，当效衔结之报'"。为达到攀高的目

的，他是何其卑恭低下！对许德厚就婚事提出的条件，他更是“无不依允”。纳聘之后，婚事刚一定准，他便“皮松骨痒”起来，表现出了一副轻骨头样子。成婚之夕，举行过婚礼，被送归洞房做花烛筵席之际，他更是“如登九霄云里，欢喜不可形容，仰着脸，昂然而入”，简直是得意而忘形了。有了这一部分，莫稽的卑鄙嘴脸才暴露得更为充分，更加清楚。

这一部分重在“棒打”，对莫稽进行惩罚和谴责。当莫稽得意洋洋地进入洞房的时候，等待他的却不是花烛筵席，而是六七个丫头婆子，举起篱竹细棒，劈头盖脑打将下来，打得他叫喊不迭，大呼救命。他更万万没有想到，洞房里端端正正坐着的新人，“不是别人，正是故妻金玉奴”，先是吓得魂不附体，接着是遭到一顿严厉的谴责咒骂，骂得他“满面羞惭，闭口无言，只顾磕头求恕”。这段洞房棒打的情节，暴露了莫稽的丑恶本相，使他受到了惩罚，大出其丑，让受害的金玉奴出了口恶气，尽管带有明显的局限性，还是在一定程度上伸张了正义，使读者感到颇为快意。

这后半部分更兼有对莫稽的嘲弄之趣。在这段情节里，自以为聪明的莫稽实际上是处在被戏弄的地位上。许德厚假托为女择婿，是为莫稽设下的一个圈套，所谓的女儿，就是被莫稽遗弃的金玉奴，而莫稽是被蒙在鼓里的。所以，话本在这里就产生了这样的艺术效果：莫稽那么卑躬屈膝地请同僚为他做媒，那么牵就地对许德厚提出的条件无不依允，纳聘伊始便得意得“皮松骨痒”，这些都不只是见得莫稽人格之卑鄙，而且也显得非常滑稽可笑，如同《西游记》中猪八戒奉命巡山睡大觉，被孙悟空暗中看到，他还当着孙悟空的面一本正经地向唐僧假报情况一样滑稽可笑。更有趣的是，莫稽要溺死出身团头之家的妻子金玉奴，另娶高门闺秀，而结果，新婚之妻还是这个团头之女金玉奴。这种求新得旧，可谓“无巧不成书”，虽缺乏现实的必然性，但在文艺创作中却是允许的，并且有其艺术妙用。求新适得其旧，方才生发出棒打和责骂莫稽的

一场戏剧性的场面，而且这本身也便构成了对莫稽的讽刺，正是："痴心指望缔高姻，谁料新人是旧人！"莫稽早先以拜团头为岳丈为耻，怕"养出儿女来，还是团头的外孙，被人传作话柄"。虽然他用心甚恶，自以为得意，而到头来"打骂一场羞满面"，还是免不了拜团头为岳丈，这才真的枉与他人作笑谈哩！话本最后又让许德厚对莫稽说："贤婿常恨令岳翁卑贱，以致夫妇失爱，几乎不终。今下官备员如何？只怕爵位不高，尚未满贤婿之意。"这讽刺得就更辛辣了。所以说，这后半部分，虽然不像前半部分那样客观、真实，但也表现出了一种看透了事物的真相，有意地把它放在特制的镜头下，使之现出可笑的丑态的机智，具有玩物不丧志、讽世不失真的特色。

（原载《古代白话短篇小说鉴赏集》，人民文学出版社 1986 年版）

孔尚任评传

两家乐府盛康熙，进御均叨天子知。
纵使元人多院本，勾栏多唱孔洪词。

这是会稽金埴（字小郯，著有《不下带编今》、《壑门诗带》）在康熙五十六年（1717）秋，过曲阜访孔尚任，索读《桃花扇》后，题于卷末的两首绝句之二。金埴盛赞亡友洪昇作《长生殿》、新交孔尚任作《桃花扇》，名满京华，擅场一时，为康熙一朝之盛事。这完全是实际情况。"南洪北孔"为当时曲苑文坛的双星，至今仍为戏曲史家、文学史家所公认。然而，金埴却有意回避了令这两位剧作家伤心的事实："均叨天子知"所带来的并不是皇恩浩荡，反而是使他们"断送功名到白头"的厄运。不过，耐人寻味的是，金埴在诗中特标举"叨天子知"一事，在他本人似乎并无更深的用意，但却正好给我们提示了理解孔尚任一生升沉荣辱的底蕴的关键所在。孔尚任以"异数"出山，以疑案谪官，都是富有戏剧性的，而这都与那位十分精明、确有作为的康熙大帝，有着直接的关系。

一

孔尚任字聘之，一字季重，号东塘，别名岸堂，自称云亭山人。清世祖顺治五年（1648）九月十七日，诞生于曲阜城东南的湖上村，为孔子的六十四代后裔，属官庄户。

孔尚任生于明清易代之际，那是被当时人称作“天崩地解”的时代。他出生的前五年，李自成率领农民起义军攻下了明王朝的都城北京，崇祯皇帝吊死于煤山。崛起于东北地方的满清，乘势入关，取代了立足未稳的起义军的大顺王朝，在北京建立新的王朝，并旋即挥军南下，与在江南坚持抵抗的力量，进行着长期的战争。曲阜所在的山东兖州府一带地方，虽说已无战事，已建立了清王朝的地方政权，社会逐渐安定了下来，连衍圣公都接受了新王朝的封号，但是，广大的百姓对清王朝还是陌生、冷漠，抱有一定的敌对情绪，有人还在暗地里奔走，联络声息，谋图恢复，更多的明王朝的官吏、有功名的士人，还怀有浓淡不同的亡国之痛。孔尚任是在这样一种历史环境中，度过了他的幼年的。

他的父亲孔贞璠，字用璞，号琢如，是崇祯六年（1633）的举人，入清不仕，隐居于家。据《阙里文献考》卷九十三本传记载：“当明季，兵荒荐至，解纷御侮，一邑赖之。”这里所谓“兵荒”，细按“明季”兖州一带地方的战事情况，当是指崇祯末年清兵数次南扰，长驱直入，进至山东南部掳掠而言。孔尚任所修《孔子世家谱》中，称孔贞璠“幼尚气节，言论识瞻，前辈畏服”，可见其入清不仕，多半是出于政治原因。在乡里中，同孔贞璠声气相投、过从甚密的，就是几位前朝遗民。他们时常聚会在一起，缅怀往事，痛饮狂歌，抒发胸中的郁闷。这在贾凫西的《澹圃诗草》中，留有他们的行迹的记录。《再游孔琢如长松亭》云：

载酒长松下，松花散晓风。还如前日会，更与故人同。

长松亭，在曲阜近郭苗孔村孔贞璠的别墅中，贾凫西诗中多次提到，见得是他们时常聚会的地方。又，《饮孔方训郎中斋中，同望如、刘显思征君》云：

此心忧太苦，把酒且狂歌。
初月辞星下，高天任雁过。
乱离犹未尽，故旧已无多。
既醉不归去，流连意若何？

此孔方训郎中，即孔尚任后来在《桃花扇本末》首条所提到的那位"崇祯末为南部曹"的"族兄方训公"。孔方训名尚则，字仪之，方训为其号。他于崇祯十三年(1640)进士及第，始授河南洛阳知县，后移安徽全椒县；弘光朝官刑部主事，寻迁员外郎，再迁郎中，清兵渡江后返里，入清未再出仕。诗题中所提到的望如，为孔方训之弟孔尚达。他在明末以岁贡选授江西太和县教谕，入清亦居家未仕。此外，还有孔尚任在《桃花扇本末》首条提到的其岳父秦光仪，与孔方训是姻娅之亲，崇祯末清兵窜至山东骚扰时，曾避乱南去，在孔方训的任所待了三年之久。他也算得上一位南明弘光小王朝兴亡始末的目睹者。幼年时期的孔尚任，便从他们的口述中获悉了弘光朝南京的一些遗事，并且对秦淮名妓李香君之"面血溅扇，杨龙友以画笔点之"一事，感到了莫大的兴趣。如果说《桃花扇》是孔尚任的心灵里长期孕育出的花朵，那么岂不是可以说早在这时就已经播下了种子。这些遗民们相会谈心，缅怀往事时所流露出的兴亡之感、亡国之悲，也不能不在孔尚任的幼稚的心灵里留下些许影响。

对孔尚任影响较深的，是贾凫西。贾凫西名应宠，字退思，晚年喜说鼓词，自号木皮散客。他在明崇祯年间，官河北固安知县，内迁户部主事，再迁刑部郎中。当清兵入关侵扰河北、山东时，他曾率百姓据守固安县城。入清，隐居曲阜家中。顺治八年(1651)，

由于受到曲阜县尉的要挟,他不得已到北京补了旧职,心情非常不安:"只愁鹰隼逼,岂为稻粱谋?""错认榆枋近,空来燕雀讥。春深园林好,如此胡不归?"(《有鸟二首》)次年,他便自劾去官归里了。贾凫西仕清的行迹和心情,颇类江南的大诗人吴梅村。

贾凫西以《木皮子鼓词》著称于后世。孔尚任幼年曾造访其庐,受到贾凫西的赏识、款待,并亲聆其演唱鼓词。孔尚任所作《木皮散客传》中记云:"居恒取《论语》为稗词,端坐市坊,击鼓板说之。其大旨谓古今圣贤,莫言非利,莫行非势,而违心欺世者,乡愿也。"显然,贾凫西是以功利主义观点来解释历代帝王圣贤的言行,什么"受命于天",什么"吊民伐罪",统统是违心欺世的谎言,历代的兴废,不管是兴王,还是图霸,无非是争权夺势,"拳头大的是哥哥"而已。这显然是由明清之际那种所谓"天崩地解"的大动乱所激发出来的一种愤世嫉俗之论,其思想本质,又确如孔尚任所说,"颇类明之李卓吾、徐文长、袁中郎者"。这种言论,与孔孟之道自然大相径庭,有得罪名教之嫌,所以为曲阜的权势者衍圣公府所不容,贾凫西不得不移家滋阳(兖州)。而身为"圣裔"的孔尚任却独具只眼,在《木皮散客传》末赞曰:"天道浑沦,圣人蕴藉。木皮子以快论发之,所谓'吾党狂简,不知所裁'者;知所以裁,则又'居之似忠信,行之似廉洁'矣。故曰:'不得中行而与之,必也狂狷乎?'狂狷,亦圣人之徒也。"《木皮散客传》是孔尚任二十四五岁时所作;三十年后作《桃花扇》又采用了贾凫西的一段鼓词,柳敬亭的形象可能就有着贾凫西的影子。这说明这位父执在孔尚任的青少年时期留下了多么深刻的印象!

二

孔尚任出身于书香门第。高祖孔承倚,为曲阜四氏学的学录。

曾祖孔宏颉，由岁贡选授咸阳教谕，升太平府教授。祖父闻讷，庠生，家传说他“笃志好学，闭门著书”，“时人以方董江都”，也见得是位农村饱学之士。父亲孔贞璠也是个举人。这样的家庭，决定了青少年时期的孔尚任，也必然要走读书仕进之路。

孔尚任童蒙入家塾，至晚在康熙八年(1669)他二十岁左右，便已进学成了秀才。在曲阜四氏学中，他要算是一位才学出众的生员，颇为学录孔贞灿所器重。早年成进士做了吏部主事的颜光敏，颇有诗名，为“燕台十子”之一。康熙十一年(1672)因父丧居家守制，随即又病休在家。这期间，孔尚任与之过从甚密，研讨风雅，一起采风民间，合辑《鲁谚》(据孔尚任《与颜修来书》)。此时，孔尚任还研究乐律，著成《律吕管见》(未见)。

然而，孔尚任却困于场屋，乡试未能中试。他究竟应过几次乡试，无文献可稽，至少从倪匡世所辑《诗最》卷四选入的孔尚任的《历下杂咏》组诗，下注“戊午八月”，按清制，戊午为乡试年，考期例为八月，可推断康熙十七年(1678)，他是去济南应乡试的。此时，他已经是年逾而立了。

这年九月，孔尚任乡试铩羽而归，随即约同族弟孔尚倬、孔尚恪，往游石门山。石门山在曲阜城东北四十里许。山有十四峰，多涧壑及清泉佳木。据孔尚任考证：“相传古之晨门吏隐于兹。唐张叔明亦鲁诸生也，卜宅其麓。杜子美有《访张氏隐居》诗，又有《与刘九法曹、郑瑕丘石门宴集》诗；李太白亦有《鲁城东石门送杜甫》诗，皆其处也。”(《出山异数记》)石门山自然也要算是曲阜的一处名胜了。

孔尚任这次是尽兴而游，足迹遍岩壑，并且选定于涵峰之阴，欲结草堂三间，为隐居读书之地。次年，他真的入石门山读书了。他自己说：“世名隐者，莫不住山。住五岳者，譬之游市朝；住终南者，又似据津登垄焉。”而他选定石门山，则是因为石门山“僻处东鄙，封不列于岳镇，名不载于志经，形胜不著于士君子之口，亦山灵

中之高逸也”;“况林壑幽窈,俗迹罕及,实足以迓天和、益道德,又非但为游览憩息之藉”。(《告山灵文》)一句话,他是要做一个真正的隐士、高人。其实,这不过是他在科举上失意的一种心理反映:功名既不可求,那就去做隐士吧!这年春,康熙皇帝发出了开博学鸿词科的谕旨,要在京在外的官员推举“学行兼优,文辞卓越之士”,进京应试,由皇帝亲试录用。孔尚任也未必不从朝廷的这种举动中得到一些启示,在举业帖括之外,再给自己创造些应荐举的条件。所以说,他的入山恐怕还是为了准备出山,至少他并没有完全放弃仕进的念头。这一点,不久就由他自己称之为“倒行逆施”的举动所证实了。

康熙十九年(1680),延续了八年的“三藩之乱”尚未结束,清兵进攻湘西、广西、贵州,与吴世璠的军队进行激战。为了佐助军需,清廷颁布开捐纳事例:“凡捐助粮草,现任官捐,纪录加级;现在进士、举人、贡生为出任日之纪录加级;生员准其入监读书……”孔尚任闻风而动,“尽典负郭田”,于次年春,通过其任云南粮储道的族孙孔兴诏,捐纳了一个国子监生的头衔。事成之后,他写信给正游江南的颜光敏说:“弟近况支离可笑,尽典负郭田,纳一国子生,倒行逆施,不足为外人道,然亦无可告语者。”(《曲阜颜氏家藏尺牍》卷四)捐纳功名毕竟不是入仕的正途,更算不得高尚,孔尚任对自己的行为感到很不好意思,也是可以理解的;他这样说,也可以说是一种自我解嘲吧!

捐纳为监生,经过选拔、保举,就可以充任州县贰佐、教谕之类的官职,但也仅仅如此而已。如果不是发生了一件对他说来非常意外的事情,孔尚任就可能一辈子只是顶着个监生的头衔,老死故乡,即使选上个州县小吏,也不见得能有多大作为,至多只能像其祖其父一样,在族谱家传中赢得几句赞美的话。

三

康熙二十三年(1684),岁在甲子。去年秋,施琅进军台湾,明延平王郑克塽受诏,至此,清王朝统一了中国。这年九月,康熙皇帝首次南巡,至江宁。十一月返程,康熙要驾临曲阜,致祭孔子,以“阐扬文教,鼓舞儒学”。还命于孔氏子弟内选举讲书二人,于祀典告成后,讲明经书文义。

当时,孔尚任正应衍圣公孔毓圻之请,编纂《孔子世家谱》和《阙里志》,在孔庙训练春秋两次丁祭时需用的乐舞生。在孔氏子弟中,孔尚任要算是博学多闻了。于是,他同举人孔尚鉝(字三立,号雪谷),被推举为御前讲书人。

十一月十六日夜,孔尚任被召到衍圣公府的东书堂,撰写应讲经义。在翰林院掌院学士常书、侍读学士朱玛泰、山东巡抚张鹏翮诸官员的立等之下,撰写了《大学》首章、《易经·系辞》首节的讲义。

次日午后,康熙的銮舆到了曲阜,驻跸于南门外临时搭起的行宫中。傍晚,孔尚任被两名侍卫带到行宫,翰林院掌院学士孙在丰向他宣示了皇帝的谕旨:“所撰经义虽好,但有数字未妥,即令改易。”孔尚任根据讲义上康熙用“掐痕”标志的地方,一一改过,又等待进呈皇帝看过满意了,方才离开行宫。回城后,又被鸿胪寺少卿西安召至孔庙诗礼堂,研习经筵讲书的仪节,以及进讲的声音容止,几乎折腾了一夜。

十八日上午,康熙皇帝诣孔庙,登上大成殿,“跪读祝文,行三献礼”。礼成,康熙进入诗礼堂。孔尚任应呼而至,行礼毕,走到与皇帝的御案相距仅咫尺的讲案前,北面对立,从容大方地照讲义讲了《大学》首章。康熙非常满意,对左右侍臣说:“经筵讲官不及

也。"孔尚鉝讲毕《易经·系辞》首节后，康熙便面谕大学士明珠："孔尚任等陈书讲说，克副朕衷，着不拘定例，额外议用。"皇帝这一句话便使孔尚任平步青云，由一个小小的监生跃进了官僚的行列。

祭祀后，康熙要遍览"圣迹"，并且指定由孔毓圻、张鹏翮和讲书人引驾。孔尚任刚刚修过《阙里志》，对孔庙、孔林各处文物古迹非常熟悉。康熙所到之处，凡是有所询问，孔尚任都应对自如。在这一过程中，康熙还数次问到孔尚任自身的问题，这自然使孔尚任甚为感动。在其《出山异数记》里，有一段颇动感情的记述：

> 上徐行观墓道石仪、华表、翁仲、角端、文豹。至墓门伫立东望，问是何所，尚任奏曰："臣家春秋祭扫、族姓燕会之所，名曰思堂。"其堂门久扃，诸臣俱前往辟道，惟尚任一人侍立驾侧，自叹茅草，何以至此！上阅西壁碑刻，见明臣毕懋康《谒林诗》，览终篇，顾问尚任曰："尔年果三十七岁否?"尚任奏曰："臣年三十七岁。"又问："能作诗否?"尚任奏曰："亦尝学诗。"因跪候上旨。天颜悦怡，频命起来。霁堂陛之威严，等君臣于父子，一日之间，三问臣年，真不世之遭逢也。

这一天，对孔尚任来说，是极其不平常的，简直是连做梦都不会梦到的。一个乡村秀才，竟然得以见到了至高无上的皇帝，因讲书而受到了皇帝的赏识和超拔的恩遇，还得以在皇帝身边侍从应答，受到优容垂顾，这自然使孔尚任非常激动，在回家的途中，禁不住"随路感泣，逢人称述"，返舍后，"跪述老母膝前"，连老母都"感激皇恩，不觉泣下"。但是，他哪里会想到，康熙皇帝到曲阜祭祀孔子，连同对他的赏识、超拔、优容垂顾，都是有其政治用意的。所谓"阐扬文教，鼓舞儒学"，实质上是要用孔子在人们心目中的崇高形象，以及由孔子所创始的长期在政治、道德、学术领域里还起着支配作用的儒家的思想理论，来维系人心，巩固清王朝的统治政权。孔尚任的这种不平常的际遇，实际上只是康熙所下的这盘棋中的一招。康熙对他的赏识、超拔，并不只是因为他讲书讲得好，确切地说，是

因为他是讲书讲得不错的“圣裔”。

送康熙返京后不久，吏部发来了授官报：“举人孔尚鉝，监生孔尚任，陈书讲说，克副圣衷，应将伊等不拘定例，俱从优额外授为国子监博士。”孔尚任在家中欢乐地度过康熙二十四年(1685)的春节，便同孔尚鉝一起进京就职。国子监祭酒知道他是“皇上特用讲书之员”，特别为他在彝伦堂西阶搭起了高高的讲坛，讲书之前，“考鼓伐钟，集八旗、十五省满汉弟子数百人，绕座三拜”，他才“黄盖乌婴，开经敷讲”，“一时啧啧，称为盛事”。

此时，孔尚任对康熙皇帝是感激的。他在这年的三月间，撰写了《出山异数记》，文末说：“书生遭际，自觉非分，犬马图报，期诸没齿。”如果此后仕途通达，他会怀着这种感激心情，努力报效朝廷，在朝官生涯中度过后半生。那么，他也就不会勾引起幼年时期的记忆，去创作使他名垂后世的《桃花扇》了。

四

国子监博士是清闲之官，俸禄不多。孔尚任在京华红尘中待了不久，心就逐渐地冷了下来，诗中时有“佳节豪华住帝都，闲官冷署自踟蹰”(《中秋待月》)之句。

康熙二十五年(1686)夏，皇帝命工部侍郎孙在丰去淮扬开浚下河，疏通海口，孔尚任也随从前往。当时的高邮、兴化、盐城、泰州一带，地处黄淮下游，地势低洼，连年洪水泛滥，百姓无以为生，也影响漕运。前年康熙南巡，目睹此情况，颇为关注，经朝议，决定于河道总督衙门外，专设下河局治理。康熙命孔尚任随孙在丰去治下河，可能是有意给他个升转正途的机会。七月初四，孔尚任随孙在丰及其他司官到乾清宫陛辞，康熙对他们勉励了一番。翌日，他们就离京前往淮扬了。

孔尚任确是抱着解生民之疾苦、报皇帝知遇之恩的心意来治下河的。在清江口渡黄河时,有诗抒怀云:

踟蹰何计救桑麻,立马堤头唤渡槎。
八月荒蒲飞白鸟,孤城落日照黄沙。
南开清口分淮少,东阻云梯去海賒。
此去源流谁探取,秋风初动使臣嗟!

(《渡黄河》)

可是一到淮安,这伙治河官员就忙着逢迎、宴乐,不把治河的使命放在心上。孔尚任感到忧虑不安,乃至非常气愤:

九重图画筹难定,七邑桑耕户未收。
为问琼筵诸水部,金樽倒尽可消愁?

(《淮上有感》)

问题更在于河道总督靳辅是不同意疏浚下河海口的,于是同孙在丰发生争议,反映到朝廷中,又形成了派系之争。孙在丰一行虽然到了淮扬,在兴化设立了下河衙门,孔尚任分驻泰州的草堰场,但工程却迟迟不能开展。孔尚任闲居荒凉的海滨,感到失望,也无聊之甚,思想上便消沉了下来。他的《维扬舟中即事》诗云:

九重封事信如何?日日江干见雁过。
自笑开衙随水部,偏宜鼓棹答渔歌。
摩挲倦眼亲书少,料理新须览镜多。
酬报久思无计是,吴天冷雨意消磨。

写的就是当时的心情。

孔尚任在扬州一带滞留三年多。随着朝议的翻覆,从而下河疏浚工务时起时停,孔尚任一方面勤于王事,尽其治河使臣的职责,或滞留泰州,或有事扬州,或移驻兴化,或视工白驹、丁堰诸海口;另一方面于河务之馀,特别是停工待命之时,便耽于吟咏,以诗会友,与当地的或来游的名士往还倡酬,几至如他所说,"凡骚人墨客,皆得通名刺焉"(《广陵听雨诗序》),并且还结成了诗社,时有如

广陵听雨、红桥修禊、平山堂大集、广陵舟中观涛、兴化海光楼题额等有二三十人与会的风雅盛举，俨然成了一个居官的风流名士。在这期间，他写了多达六百馀首的诗，尽收入《湖海集》中。由于下河疏浚工程的半途而废，他未能建功立业，实现报效朝廷、拯救烝黎的初愿，但却在文人荟萃的扬州赢得了诗名，这也该是他引以自慰的吧！

孔尚任在淮扬地方结交的名士中，有不少声誉卓著的前朝遗老。交情最深厚的是泰州的黄云。黄云字仙裳，明末诸生，曾在弘光时入狱救护被马士英之流逮捕下狱的恩知陈素，以此为人所称赏。明亡后隐居不仕，以樵者自居，自号旧樵。孔尚任初至泰州，便去造访，极其敬重，赠诗有"庐中剑佩存高义，窗外禽鱼化至仁"（《过访黄仙裳依韵奉答》）之句。黄云对孔尚任也很友好，在孔尚任于泰州闲居萧寺，生活清苦，百无聊赖，特别是染病时，常常携酒食相慰，情同亲眷。孔尚任返京许多年后，还时常念及这位老友。在泰州，大约经黄云介绍，孔尚任还结识了八十四岁高龄的许承钦。许承钦字钦哉，号漱雪，汉阳人。明末进士，曾官溧阳知县，迁户部主事。明亡后，隐于泰州。《湖海集》卷五有《又至海陵寓许漱雪间壁见招小饮，同邓孝威、黄仙裳、戴景韩话旧分韵》诗云：

开瓮墙头约，天涯似耦耕。
柴桑闲友伴，花草老心情。
所话朝皆换，其实我未生。
追陪炎暑夜，一半冷浮名。

显然，在那个晚上，许承钦、黄云等人讲的是前朝旧事，王朝之兴亡，人世之沧桑，使得孔尚任出山以来的功名心都冷了。孔尚任与一些遗老的"世外交"，使得他又重新萌发了幼年时期听长辈们讲述弘光遗事所引起过的那种情绪和兴趣，极愿意听到更多更生动具体的弘光王朝的种种故事。这是他们之间的共同语言，也是他们交往中的感情上的纽带。所以一些遗老并不因为他是一位治河

官员、朝廷使臣而冷淡、猜疑，有的竟主动到他的寓所畅谈。黄冈诗人杜浚，弘光朝到南京应试，与复社领袖人物以及杨龙友都有来往，与艺人柳敬亭友谊甚厚，明亡后居留南京，以名节自许，有诗名，也为时人所敬重。康熙二十六年(1687)夏来游扬州，仅同孔尚任接触过一二次，竟特地到了孔尚任的船上，边饮边谈到晚上。

特别值得提到的是孔尚任和冒襄的交往。冒襄字辟疆，如皋人。他是明末南京四公子之一，也是揭发阮大铖为阉党馀孽的《留都防乱揭帖》的署名者。他与侯方域、李香君都有较多的往来，非常熟悉，对弘光王朝的诸种细故了如指掌。明亡后，誓志不出，多次拒绝荐举、征召，在自己的水绘园中蓄声乐，玩花鸟，聚宾客，饮酒观剧，自得其乐。苏昆生、柳敬亭都曾往来其家。孔尚任来淮扬时，冒襄已达八十岁的高龄，由于生活奢华、接纳宾客和被迫移家多种原因，近况非常困窘。孔尚任与冒襄相会不同寻常。康熙二十五年(1686)仲冬，冒襄在扬州参加了孔尚任的听雨分韵之会。次年春，孔尚任给冒襄送去了祝寿礼物，并且为冒襄子冒青若在下河局谋了一职，使得老人颇为高兴，竟在那年九月，不顾年老体弱，不惮三百里之遥，到兴化孔尚任的寓所，"同住三十日"。不难想象，这"三十日"的聚会当是有所为的，很可能是专门来向孔尚任讲述弘光朝的许多细故，包括侯方域与李香君的离合之情。冒襄家曾蓄伶人，经常搬演戏曲，他是懂得昆曲的。或者，他连如何将弘光遗事作成戏剧，都向孔尚任作了指教。看来，孔尚任在淮扬不仅获得了丰富的素材，而且已在酝酿、构思他十年后方才定稿问世的《桃花扇》了。

淮扬治河三年，孔尚任虽未能建功立业，有违初志，但却成为他一生中最有意义、也是最难忘的一段生活。

五

康熙二十八年(1689)三月,康熙皇帝第二次南巡,返程过扬州,视察了河工。孔尚任随扬州地方和河署官员迎驾江口。皇帝还记得这个他提拔的官员,召唤孔尚任登上御舟,赐给御宴一盒、果饼四盒。随即送驾至淮安,皇帝又特别招呼了他一声。这自然使他又一次地感到荣幸,心情激动,吟诗云:

蒲伏迎銮江水头,侍臣招手上龙舟。
堪怜憔悴巡湖海,又得从容拜冕旒。
彻出琼筵惊满岸,捧来金碗晃双眸。
三年粗粝中肠惯,饱饫珍馐翻泪流。
(《三月三日迎驾至江口,蒙召登舟赐御宴一合恭谢》)

然而,康熙返京后就决定撤销下河局,工务由河道总督衙门兼管,靳辅一派取得了胜利。与孔尚任同来的官员先后都调回北京,他本人却像被朝廷遗忘了似的,在扬州闲居待命。这也就给他提供了一个他早就梦寐以求的游览弘光王朝兴亡之地南京的机会。

南京是历史名城。南朝的晋、宋、齐、梁、陈,都在这里建都。这些历史上短命的王朝,给人留下的是金粉繁华转瞬即逝的兴亡之感。历代文人来游,总是发一通"旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家",或者"空怅望,山川形胜,已非畴昔"之类的感慨。清初人来游,头脑里更有个曾为人所注目过的随现即逝的弘光王朝所在,感慨也就更深。更何况孔尚任是怀着对弘光王朝的兴趣而来的呢?

孔尚任在这年七月从扬州经仪征江行到南京,在水西门登岸,远眺钟山,近瞻石头城,就不禁感慨万端:

莫以金汤固,南朝瞬息过。

雄心滋墓树，战事入樵歌。
金粉谁家剩，弓刀此地多。
古来争战垒，都是锦山河。

满市青山色，乌衣少故家。
清淡时已误，门户计全差。
乐部春开院，将军夜宴衙。
伤心千古事，依旧后庭花。
（《泊石城水西门作》）

在南京，孔尚任游览了秦淮河，也游览了青溪长板桥。秦淮河是明末南京的纸醉金糜之所、繁华风流之地。出入其间的，固多是富商大贾、纨袴子弟，醉生梦死，追欢买笑，但也有清流文人，在风月场中留下一些为人艳称的韵事，侯方域和李香君、冒襄和董小宛的离合中还带有一层政治色彩，在时过境迁之后就更增添了些许传奇性，引人遐想。孔尚任游秦淮河感兴趣的，也就是这些故事。《阮岩公移樽秦淮河舟中同王子由分韵》云：

宫飘落叶市生尘，剩却秦淮有限春。
停棹不因歌近耳，伤心每忘酒沾唇。
山边水际多秋草，楼上船中少旧人。
过去风流今借问，只疑佳话未全真。

时间已经过去了近半个世纪，当日秦淮河上的人物多已谢世，青溪上的长板桥更荡然无存，那些尚存的故老讲述往事，自然使人徒增凄凉之感。不过，孔尚任亲历其地，听到当日李香君却奁、面血溅扇的种种细故，也就更加使他感到不寻常。

孔尚任去看了破坏了的明故宫。殿已焚毁，基础犹存；大内红墙，已经断缺；御河桥上的玉柱，也倾斜了。他感到，南明一代王朝犹如一盘棋一样地散了。他还去瞻仰了明孝陵，而且大动感情，写了《拜明孝陵》诗，其二云：

宋寝齐陵尽野莎，英雄有恨欲如何？
宝城石坏狐巢大，龙座金消蝠粪多。
瞻像犹惊神猛气，禁樵浑仗帝恩波。
萧条异代微臣泪，无故秋风洒玉河。

确实写出了“亡国之遗恨”。

孔尚任来游南京，除了饱看金陵好山水，实地观看了他正酝酿的剧作《桃花扇》的本事发生地，获得了实际的印象外，而且还广泛结识了其间的文人名士。

他来京不数日，就去虎踞关清凉山访问了大画家龚贤。龚贤字半千，号柴丈。明清之际，曾奔走四方，后流寓于此，自号钟山野老。他善画山水，自成一家，为“金陵八家”之一。孔尚任在扬州曾与他一会，诗有“野遗自是古灵光，文采风流老更强”（《喜晤龚半千，兼谢见遗书画》）之句。这次登门造访，亦有诗记之，中云：

坐我古树荫，饱我羹一豆；
娓娓闻前言，所嗟生最后。
（《虎踞关访龚野遗草堂》）

也是谈往事——弘光遗事。

此后不数日，这位年事甚高的老画家就逝世了。本来是约定再次来聚谈，可是孔尚任进门看到的却是一幅惨景：人已死去，子女绕床啼哭，吊客表示一下哀悼便掉臂走了，家里穷得连丧葬费都无有。孔尚任是个笃于友情、敬重贤老的人，便解囊相助，为之料理了后事。这件事使孔尚任在江南名士中获得赞誉。孔尚任在南京结识的人物中，有华阴学者王弘撰、黄冈诗人杜浚之弟杜岕、遗民画家程邃、《板桥杂记》作者余怀之子余宾硕等人，最值得注意的是明末的大锦衣张怡。张怡字瑶星，号薇庵。李自成破北京，崇祯吊死煤山，他曾独自守灵戴孝。李自成以其行可嘉，“义而释之”。他回到南京，在弘光王朝依然官锦衣千户，曾经手过马士英、阮大铖怀恨报复所制造的党狱。《桃花扇》中的张薇就是照他的事迹写

的。明亡后，张怡隐居于栖霞山白云庵中。孔尚任是在返程中游栖霞山特意去拜访的，有《白云庵访张瑶星道士》诗，后半是这样写的：

数语发精微，所得实不浅。
先生忧世肠，意不在经典。
埋名深山巅，穷饿极淹蹇。
每夜哭风雷，鬼出神为显。
说向有心人，涕泪胡能免。

这次拜访，孔尚任留下了深刻的印象，所以在《桃花扇》中写进了这位遗老，并让他充当了向观众和读者启示题旨作用的特殊角色。

孔尚任的南京之游，恐怕是一次有意识的调查访问，为创作《桃花扇》熟悉了地理情况，搜集了更多的创作素材，在艺术构思上也受到了许多启发。

六

康熙二十八年(1689)腊月，孔尚任离开扬州北返，路经曲阜，留在家中度过了春节。次年二月，回到北京，依旧做他的清闲的国子监博士。

孔尚任返京后，在宣武门外的海波巷里租的一所民舍中住了下来。他每月坐着肩舆去国子监六次，例行公事而已，已不像五年前初来时那样特别受礼遇，自己的热情也减弱了。朝中大臣们之间的派系之争很激烈，彼此攻讦，你上我下，“半月风云变万千”(《九九诗》)，他对官场逐渐有所了解。“坐破旧青毡，鲜利亦寡害”(《甲戌正月答仙裳先生寄怀原韵》)，也就自甘做这种闲官。他闲暇无事，除了闭户吟诗驱愁，便在小小的庭院里大种花草。他的《岸堂檐上蜂窝》诗中有“性命全依主，经营半在花”之句，实际上是

自我写照。所以,他虽身居京华红尘中,却如同住山一样的清闲,"仍是京洛人,枕漱在泉石"(《岸堂初种花草》)。他有题为《博古闲情》的一套商调曲子,描写了他当时的那种悠闲的生活情调:

【逍遥乐】侨寓在海波巷里,扫净了小小茅堂,藤床木椅。窗外儿竹影萝阴,浓翠如滴,偏映着潇洒葛裙白纻衣。雨歇后,湘帘卷起,受用些清风到枕,凉月当阶,花气喷鼻。

【金菊香】偏有那文章湖海旧相知,剥啄敲门来问你,带几篇新诗出袖底,硬教评比。君莫逼,这千秋让人矣。

此时,孔尚任还对古董文物产生了兴趣。他时常去琉璃厂、崇仁寺逛旧书摊、古玩店,见到可意的古董、书籍,便买回来赏玩,往往将微薄的月俸花光。《博古闲情》套曲里也有记述:

【梧叶儿】喜的是残书卷,爱的是古鼎彝,月俸钱支来不够一朝挥。大海潮,南宋器;甘黄玉,汉羌笛;唐羯鼓,断漆奇。又收得小忽雷,焦桐旧尾。

这自然是举要而言,就其《享金簿》所著录之金石书画看,他在北京为官期间收得的,还有《绛帖》、太和钟、古刀笔、陆放翁松皮砚、唐宋名书画等许多件,简直成了一位小收藏家。

在这期间,孔尚任与新城的官僚名士王士禛开始了交往。康熙二十九年(1690)正月,王士禛丁父忧服阕,返京补官詹事府少詹事,不久迁督察院左都御史,再迁兵部督捕侍郎。孔尚任与他虽然名位悬殊,但他们都是山东人,可谓大同乡。王士禛是诗坛臬圭,喜延揽骚人墨客,孔尚任在淮扬三年,也赢得一些诗名,最初两人时在厂甸书肆上相见,都有爱古董、古籍的兴趣,所以也就经常来往了。后来孔尚任有诗追忆道:

班行虽阻隔,倡和最缠绵。
巷小轮常驻,堂空马任牵。
珍藏多在几,寒具不登筵。
京兆丰碑志,襄阳故老编。

晨星同感慨，石鼓共周旋。

（《留别王阮亭先生》）

王士禛的《居易录》里记述到孔尚任的几件事，而《蚕尾诗集》却没有留下与孔尚任相唱和的诗，不过从孔尚任《长留集》保留的有关诗，也可见两人确有唱和，孔尚任曾同其他名士在王士禛宅第里分韵，王士禛也确曾屈尊到海波巷来造访，岸堂之名即为王士禛所题。王士禛曾官国子监司业，且诗名甚高，文士多入其门下。与王士禛的交往，也就使孔尚任结识了许多京官、名士，在北京诗坛上有了些名声，进而在自己周围也聚集一些骚人墨客，时有倡酬。

这期间，孔尚任结识了在戏曲史上经常和他的名字联在一起的顾彩。顾彩字天石，号梦鹤居士，无锡人。康熙十七年(1678)入监。康熙二十七年(1688)，应孔毓圻之聘为衍圣公府的西宾。康熙三十二年(1693)冬，孔尚任奉使回曲阜摹御书"万世师表"匾额，与顾彩相识。事后，孔尚任返京，孔毓圻为皇上派皇子来曲阜致祭而进京谢恩，顾彩也随同到北京，并居留了一段时间。顾彩工于曲律，已作有《楚辞谱》传奇，演屈原、宋玉故事，并正在京中梨园上演。这样，顾彩就成了孔尚任试作剧本的合作者。

孔尚任在北京收得的古物中，有件乐器，名曰"小忽雷"。小忽雷是唐代画龙名手韩滉自制的胡琴，弹之声忽忽若雷，故名，嗣后献给了唐德宗。小忽雷在唐文宗时犹在内府，中官郑中丞特善之，后来流入民间。孔尚任就此演化出了一个悲欢离合的故事：书生梁厚本与郑盈盈相爱。梁厚本买到了小忽雷，被仇士良夺走献入宫中。郑盈盈被选入宫，以善弹小忽雷受到唐文宗的赏识。仇士良又要将郑盈盈献给皇帝，郑盈盈拒绝，并用小忽雷掷之。仇士良便勒死了郑盈盈，将尸体装于箱中，抛进了御河里。梁厚本捞起了箱子，打开一看，郑盈盈苏醒了，于是结为夫妇。孔尚任构思了剧情，于作曲却不甚当行，"恐不谐于作者之口"，便请顾彩代为填词，二人合作，创作出了一本《小忽雷》传奇。

《小忽雷》传奇难以称佳作。剧情颇类明末清初一般才子佳人剧的套子，中间又随意牵合，插入了白乐天《琵琶行》的情节，让那个“老大嫁作商人妇”的琵琶妓，来充当女主人公郑盈盈的教师，在艺术上是不可取的。顾彩文笔较弱，艺术旨趣也与孔尚任不同，曲文虽称秀雅，而韵致则甚不足。所以，《小忽雷》作成后，“竟无解音”者，以致孔尚任有“绝调谁传《小忽雷》”之叹。不过，孔尚任要假手顾彩代为填词，作成这部传奇，恐怕是作为他创作剧本的一次练笔，以此来摸索戏剧创作的经验。如果说淮海治河三年，使他为创作《桃花扇》作了题材方面的准备，那么这数年国子博士的寒毡生涯，可说是使他得以为《桃花扇》的创作成功，作了艺术上的准备。

孔尚任做国子监博士前后有十年之久。国子博士官微俸薄，和他差不多同时期进入仕途的，有人已进入了台省，而他却是“十年毡破二毛加”(《国子监博士厅》)，不免有些牢骚，时见于康熙三十三年(1694)的诗中。“十年南北似浮家，名姓何人记齿牙?”(《晚庭》)个中显然是埋怨朝廷，特别是曾经给过他恩宠的皇帝，把他遗忘了。“渐觉名心如佛淡，顿教老兴入诗浓。远公社里分题去，簪笏悠然别是胸。”(《长至日集观音庵，同顾天石、林桐叔、王汉卓、陈健夫、李苍存论诗联社》)官运不亨通，也只好达观处之，去和一些流寓京师与王公贵人做幕的骚人墨客结社联吟，商榷风雅。

康熙三十四年(1695)秋，在朝廷各部院官员大升迁降谪中，孔尚任终于转为户部主事，受命宝泉局监铸。宝泉局是铸造钱币的机构。有人竟把他当作财神爷，多来借贷。他有诗自嘲说：

铜山金埒势峥嵘，暴富乞儿恬不惊。
每日垂鞭归第邸，有人来看孔方兄。
(《燕台杂兴三十首》)

自注：“余畏监仓而得监铸，免累可矣，寒如故也。泛交者不知，多来称贷。”这次升转没有使他生活上发生什么变化，情绪上也表现

得比较淡漠。他依旧是耽于吟咏，勤于社事，或花朝宴集，或清明东皋赏杏花，或上巳日城南修禊，或重九日黑窑厂登高，一副闲曹的姿态。更由于当时的户部多诗人，如其《燕台杂兴》其一所云：

司农鼎足大宗工，郎署高吟兴亦同。

联辔看花开道路，教人不信诗能穷。

自注："大司农陈说岩、少司农王阮亭、王藻如三先生，郎官黄自先、刘雨峰、庞雪崖、刘元叹、陈子文、吴元朗，皆一时诗人，常看花联吟，传为盛事。"这样，他就又多了一个诗歌倡酬的圈子，多了几个志趣相投的诗友，与黄自先(元治)、庞雪崖(垲)、刘雨峰(中柱)、刘元叹(凡)、吴元朗(暻)、陈奕禧(子文)，有"版曹七子"之称。

然而，康熙三十七年(1698)，孔尚任却懒于吟诗了，《长留集》所存他这年和下年的诗，为数甚少。这种情况表明，《桃花扇》的创作进入了紧张的最后的阶段。

七

康熙三十八年(1699)六月，孔尚任作成了《桃花扇》，立即在北京流传开来，"王公荐绅，莫不借抄，时有纸贵之誉"，以致引起了皇帝的注意，令内侍向作者索取一本阅读，这就是前面所引金埴诗中所说"叨天子知"。

《桃花扇》之所以会有如此的吸引力，原因就在于它是一部最接近历史的历史剧，而它所反映的历史——弘光王朝的兴亡始末，又是刚刚过去、尚未从人们的记忆里消逝的一段历史。这一段历史，在当时曾为人们所注目、争议，事后为人们所痛心、诅咒、惋惜；直到五十多年后还能牵动一部分故臣遗老的心弦，引起他们的哀思，也能使许多未经历过这段历史的人感兴趣，即孔尚任自己所说的"新奇可传"。那么，如何反映这一段引人注目的历史，也就必然

成为使这一段历史成为历史的新王朝的精明的康熙皇帝所关注的事情了。

《桃花扇》是一部杰出的历史剧。孔尚任在创作中是比较严格地忠实于历史事实的，态度犹如一个好的历史学家编写历史著作一样严谨。他在《桃花扇凡例》中说："朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借。至于儿女钟情，宾客解嘲，虽稍有点染，亦非乌有子虚之比。"所以，《桃花扇》反映短命的弘光王朝的兴亡始末，从其建立的历史背景，在派系斗争中福王被拥立的过程，到小王朝建立后各种力量的矛盾和内部的混乱，以及其间得势者马士英、阮大铖之流结党营私、倒行逆施，作为江南屏障的江北四镇跋扈不驯、互相倾轧，拥重兵据长江上游的左良玉采取敌对态度，到史可法孤掌难鸣，无力回天，小王朝迅速覆灭的悲剧，基本上是真实的，确如剧中老赞礼所说："当年真如戏，今日戏如真。"

《桃花扇》创作之成功，还表现于孔尚任匠心结撰，出色地以复社文人侯方域与秦淮名妓李香君的离合之情为全剧的主线，围绕着这条主线，展示出了弘光王朝兴亡的历史图画。侯方域与李香君之结合，本是明末清流文人的一件风流韵事，又是复社和阉党馀孽两种政治力量斗争中的一个小插曲。作者以此事作为戏剧的开端，就使《桃花扇》从一开始便将儿女之情与兴亡之迹紧密地结合在了一起。《却奁》一出，使侯、李二人卷进了政治斗争的旋涡，表现了弘光王朝建立前南京的政治斗争的形势，为后来阮大铖倒行逆施，迫使侯、李分离，均立下了张本。侯、李之分离，既是弘光王朝建立后两种力量发生变化的结果，又为全面展示弘光王朝的真相创造了条件：通过李香君的遭遇，从《拒媒》到《骂筵》反映了马士英、阮大铖之流握权柄的弘光朝政的腐朽；通过侯方域的出奔与复归，展示了江北四镇的离析和史可法的孤立。这也就从两个方面表现了弘光王朝迅速灭亡的内在原因。弘光王朝覆灭后，侯、李重聚，双双入道，表面是表现侯、李儿女之情的幻灭，而骨子里是写兴

亡之感。

孔尚任创作《桃花扇》，形象地再现南明弘光王朝的兴亡始末，其主旨就是如《桃花扇小引》中所说："场上歌舞，局外指点，知三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？不独令观者感慨涕零，亦可惩创人心，为末世之一救矣。"就剧中形象表现的内容看，弘光帝昏庸不堪，不是中兴之主；以拥立之功窃据朝政权柄的马士英、阮大铖之流，"出身希贵宠，创业选声容"，朋比为奸，大兴党狱，实为祸国之尤；武将左良玉和江北四镇各自拥兵自强，寻衅厮杀，甚至倒戈降敌，也是亡国的罪人；平时以门户自许、高谈阔论的复社文人，在这样的情况下，也束手无策了。这就是《桃花扇》所揭示的弘光王朝迅速灭亡，从而使朱明三百年之基业告终的原因。孔尚任也正是从这种认识的立场，对剧中的各类人物作了不同笔调的描写，表现了不同程度的爱憎、褒贬，如在第十出里借柳敬亭之口所说的那样："这些含冤的孝子忠臣，少不得还他个扬眉吐气；那班得意的奸雄邪党，免不了加他些人祸天诛。此乃补救之微权，亦是褒讥之妙用。"所谓"补救之微权"、"褒讥之妙用"，就是给历史以公正的评论，扶正祛邪，褒忠诛奸，于后世起到"惩创人心"的鉴戒作用。

《桃花扇》还有一点颇值得注意，就是其中所塑造的李香君、柳敬亭和苏昆生的形象。按照封建的等级观念，他们是为衣冠中人所不齿的倡优，属于不登大雅的贱流。然而，孔尚任却突破了世俗的等级观念，怀着敬意，表现了他们的高尚人品。他们虽出身微贱，却关心国事，能明辨是非，不贪图富贵，也不畏惧权势，见义勇为，敢赴汤蹈火。李香君毅然却奁，使阮大铖的阴险用心落空；她孤身处在马士英的淫威下，尚敢怒斥权奸害民误国。柳敬亭任侠好义，奋勇投辕下书，以威武不能屈的气概，使手握重兵、性情暴戾的左良玉折服。不仅马士英、阮大铖之流不能与他们同伦，这些衣冠中的败类正是他们所不齿的人物，即使是侯方域等清流文人和

身为朝廷重镇的左良玉诸人，也不能与他们比肩。在《桃花扇》中，他们是可钦敬的人物，是美的形象。这几个美的市井贱民的形象的出现，应当说是中国古代戏曲创作的现实主义的一个胜利。

自然，孔尚任在《桃花扇》中称农民起义军为“闯贼”、“流贼”，对农民起义军攻破北京，崇祯皇帝被迫自缢，表示痛心疾首，为了适应当时的政治环境，还尽量避开正面表现清兵的进攻及其屠戮的暴行，在非正式情节的几出附加的戏中，还说了一些颂扬清王朝的话头。但就剧本的整体看，毁掉明代三百年之基业的弘光王朝，是被清王朝摧垮的，孤忠报国的史可法是在北兵攻破扬州，“使尽残兵血战”，“看江山换主，无可留恋”的情况下，沉江自尽的。剧末让侯方域、李香君，在张瑶星道士以国破家亡不应再贪恋花月情肠的呵斥下，双双入道；《馀韵》一出又借《哀江南》的曲子，大抒亡国之悲，还借苏昆生和柳敬亭的对话，颂扬死难的忠烈，称赞逃入山林的隐逸，讥称又出山仕清的名士为“识时务的俊杰”，嘲笑明初开国功臣徐达之后裔徐青君做了清王朝的皂隶是“开国元勋留狗尾”。这些都表明《桃花扇》虽非意在鼓吹反清复明，但也非旨在证明明之当亡，清之当兴，而只是在明清易代之后，为已亡之明唱一曲挽歌，为后世提供些鉴戒。所以，与其说孔尚任是适应清代统治者的政治需要，倒不如说他是反映了清初遗老们既不得不承认新王朝又为明王朝之亡而痛定思痛的思想情绪。所以《桃花扇》演出时，于“笙歌靡丽之中，或有掩袂独坐者，则故臣遗老也，灯灺酒阑，唏嘘而散”(《桃花扇本末》)。

《桃花扇》作成后，首先买优扮演的是户部左侍郎李柟。李柟是扬州兴化人。父亲李清曾为弘光王朝的大理寺丞，入清后隐居不仕，著有《南渡三垣记》等书，记述南明遗事甚详。孔尚任在淮扬治下河时，李清已下世，但他到过李清隐居的映碧园，结识了李清的族弟李沂。李柟对《桃花扇》感兴趣，恐怕就是因为这本传奇所演的，是听他父亲讲述过的、从他父亲的书中读到过的事情。

康熙三十九年正月，《桃花扇》上演后，立即轰动了北京城，一时名公巨卿、骚人墨客，竞相观赏，几至连日演出，座无虚席。孔尚任也成了为人所注目的人物。他记述李枏招观《桃花扇》时，"翰部台垣，群公咸集"，让他"独居上座，命诸伶更番进觞，邀予品题。座客啧啧指顾，颇有凌云之气"（《桃花扇本末》）。真可以说是占断词场，名满京华了。

八

康熙三十九年（1700）春，孔尚任是在兴高采烈的情绪中度过的。三月初，他又晋升为本部广东司员外郎，自然就更加欢喜了。

不料，宦海的风云竟变化得如此之快，仅仅十几天的时间，新官舍的座位还没有坐过几次，同僚们的祝贺声还没停止，他就突然被罢官了。

近几年过从甚密的僚友刘中柱，对他的罢官深为同情，有诗慰之：

> 柳外飞絮春去时，萧然帽影带鞭丝。
> 身当无奈何将隐？事在莫须有更悲。
> 问字诸生虚设帐，含香几日隔丹墀。
> 鸳班鹭序休回首，一片深情托子规。
>
> （《真定集》卷三《送岸堂》）

这首诗写得词切意深，道出了孔尚任罢官的悲哀：昔日为皇帝特拔的国子博士，曾几何时，现在却以"莫须有"的罪名罢官了。事情既然如此，自然也就无可留恋，不如归去。

孔尚任罢官的原因，在当时孔尚任自己就认为是个疑案，在后世由于无文献可稽，长期以来也一直被认为是个疑案。其实，这"疑"的本身就是一种征兆、一种说明，个中就显示着事情的底蕴。

确如刘中柱诗中所说，孔尚任是以“莫须有”的罪名被谪官的。从张潮闻讯后写给他的信中所说“先生以诗酒去官，正如柳屯田奉旨填词，自是千秋佳话”(《尺牍偶存》卷八《寄孔东塘》)，后数年顾彩《有怀户部孔东塘》诗中“朱绂遂因诗酒捐，白简非有贪饕证”(《往深斋集》卷三)之句，以及他自己在《放歌赠刘雨峰》诗中所说“命薄忽遭文字憎，缄口金人受诽谤”，可以推知朝廷加给他的是性耽诗酒、好为词曲、怠于政务一类的罪名。耽于吟咏、作曲，是事实，然怠于政务之说，则系无根据的“莫须有”之词。

所以，在罢官之初，他认为是有人谗言中伤，说什么“我是白头书簿郎，被谗不辩如聋哑”(《赵药园过岸堂大烹款予，在座客万季野、李抱一、王古修、吴镜庵、吴名翰、余鸿客、蒙又上、张晓岩、陈履仁》)。大概正是由于这种缘故，他虽然已同许多友人话别，说过“三杯已散离筵酒，百手难牵去国身”(《赋得相送柴门月色新，在西峰草堂同余鸿客、蔡铉升》)，“离亭且话归田兴，世事纷纷久自明”(《答李鼎公》)之类的话，但却并没有立即归田，而是继续滞留北京，由春拖到秋，由秋拖到年尾，这样一直拖了三年时间。他自己在信中告诉外地的友人，说是“知己款留”(《致张潮书》，《友声新集》卷三)，而在诗中又说到“人人疑我懒回家”(《看琼花》)，也就是觉得不少友人怀疑他还贪恋禄位。可见他滞留京师，还是自己下不了决心，还有所期待，期待自己的事情有个水落石出，证明自己并没有什么过失，也就是他所说的“世事纷纷久自明”。

然而，事情并不像孔尚任所想的那样简单，被谗恐怕还不是主要的，主要的是康熙皇帝对他不感兴趣了。上一年秋天，《桃花扇》初成时，“王公贵人，莫不借抄”，曾引起了康熙的注意，命内侍索去了一本。康熙无疑是看过了。次年春天，《桃花扇》在北京上演，可以说是轰动朝野，康熙也不会没有耳闻。《桃花扇》演的是南明遗事，题材本身就值得注意。这部传奇虽然说不上有悖逆之嫌，表忠诛奸，彝伦攸关，题旨堪称纯正，但又毕竟易于启人黍离之悲，事实

上也确实发生了这种情况。身为一个部曹，特别是受过皇上隆遇之恩的官员，不思犬马之报，尽心王事，却大写传奇，不能不说有违皇上特命破格任用之初衷。然而，他又毕竟是皇上作为尊儒崇圣的一种姿态而特拔的“圣裔”，不便于公然加罪，于是康熙示意户部堂官，含糊其辞地让他解职归田了之。

此事适发生在衍圣公孔毓圻来京进呈《幸鲁盛典》的时候。孔尚任是在康熙幸鲁之时以异数出山的，现在又是在记康熙幸鲁之书进呈时以疑案罢官，何其之巧！难道这是偶然的吗？此时，如果不是皇帝本人起意，户部堂官中就有与孔尚任有交往的田雯、李枏诸人，他们会罢孔尚任的官吗？即使有嫉贤害能者劾奏，他们怎么会不置一词呢？所以，孔尚任罢官后还不离开北京，期待事情得以澄清，就未免显得太天真了。孔尚任的交游中，也有几个明白人。孔尚任罢官的第二年春正月，他邀请了著名学者李塨（字恕谷），以布衣身份入史馆修《明史》的万斯同（字季野）、陈易（字心简）诸人，到海波巷寓所饮宴。他们都规劝孔尚任不要再淹留京师，应尽早返里。李塨有诗一首：

紫陌寻春无处寻，罢官堂上暮云屯。
琅玕藤老环三径，车笠人来共一樽。
此日何方留圣裔，昔年遗事说忠魂。（座中心简、季野说明季张春事）
升沉古今那堪忆，只羡君家归石门。（东塘家居石门山，讽之速归也）

张春是明末的一位将军，曾诈降入清营，但不能为朝廷所谅，终遭不幸。事见《明史·忠义传》。陈易、万斯同大概就是以张春无法自明其心迹为例，启示孔尚任不要再存有什么幻想，以及早归去为宜。

然而，孔尚任并没有接受忠告，决意归田，又拖了两年之久。康熙四十一年（1702）冬，他又只身冒严寒前往山东德州，去找那年春天引疾谢职的田雯。田雯字纶霞，号山姜，曾任户部侍郎，奉命督理钱法，为孔尚任的顶头上司。后来孔尚任还在《桃花扇本末》

中特别讲到,《桃花扇》传奇是在田雯"每见必握手索览"的情况下,"不得已,乃挑灯填词,以塞其求,凡三易稿而书成"的。孔尚任来找田雯,一定是有所为而来,而且还一定是与他罢官的事情有关。但是,他却空跑了一趟,田雯没有接见他:"敲门通手版,下马问阍人","进城无定约,谁答客殷勤?"(《德水访田纶霞先生不遇》)他只好垂头丧气地回到北京,心情至为沉重。

德州之行的碰壁,使孔尚任的幻想破灭了,他这才决计归里。离开北京城的时候,他不禁吟咏道:

十八年来住到今,凤城回望泪涔涔。

诗人不是无情客,恋阙怀乡一例心。

心情还是这么痛苦。岁末,他回到了曲阜。从此,他又是一个平民百姓了。

九

孔尚任回到曲阜家中,虽然也感到"一脱朝衫事事松"(《秋堂漫兴》),湖上村还有些土地,足以温饱,"旧住闲堂辟后轩,焚香扫榻绝尘嚣"(《新开北轩》),尽可以心情恬淡地隐居自乐;但是,他于罢官一事,仍然耿耿于怀,诗中时有"心迹难为坐客言"(《新开北轩》),"挑灯空话信陵恩"(《秋堂漫兴》),"感触欢场忍泪多"(《自寿》)之句,心情一直是很不愉快的。

康熙四十四年(1705)春,又有一件事情使他的心里泛起了一阵波澜。康熙第四次南巡,沿运河南来,舟泊济宁。他随着衍圣公前往迎驾,又天真地产生了"白环重赐"的幻想。然而,皇帝对他没有作任何的表示,希望的泡影随即破灭了。他由济宁返家后,情绪十分低沉,有《归家夜坐》诗云:

古槐门巷冷于秋，人看归来季子裘。
对雨昏灯三鼓话，无柴湿灶一床愁。
耕耘未足供亲膳，姓字偏劳记御舟。
尽道君王能造命，冯唐头白未封侯！

这自然是就自己的境遇发牢骚：曾为皇帝所眷顾，现在皇帝还记着自己的姓名，但却居家为民，穷得几乎不能奉养老母，真是太不应该了，令人难以理解！可是，这也反映出他到现在心里还不明白个中的缘故，不理解并非君王不能"造命"，而是由于他的作为失掉了皇帝的欢心。

孔尚任家虽有土地，但并不富贵。他做了十五年的小京官，俸禄微薄，又大都用在了古董古书上，罢官后滞留北京三年，是靠友人们的接济度日的。返里后，他不善于理家，又逢歉收之年，以致有"爱卜林塘世外幽，为农无力反增愁"(《宿河夹店夜雨》)之叹。他十八年来过惯了闲官生活，现在又重新过起农村粗茶淡饭的生活，也颇感受不了。所以，他不顾年已花甲，不惮长途跋涉，频频出游。

康熙四十五年(1706)夏，孔尚任前往正定府，访好友刘中柱(雨峰)。他同刘中柱原为户部的同僚，由于同好与故老遗民、骚人墨客为"世外交"，情调相近，所以结下了较深的友情。两年前刘中柱出为正定知府。孔尚任来访，是由于不甘家居的寂寞，出来与阔别五年的刘中柱叙叙友情。刘中柱对孔尚任热情相待，还大宴群僚，演出《桃花扇》，群僚见孔尚任在座，"争以杯酒为寿"，"凡两日，缠绵尽致"(《桃花扇本末》)。孔尚任在正定待到秋天，便返回曲阜。

次年秋，孔尚任又离家出游，经山西太谷、霍州，到达平阳府。平阳知府刘棨，是山东诸城人，又是孔尚任初出山入闱为帘官那年中的进士，两人在北京是相识的。这时，刘棨正修《平阳府志》，孔尚任当是应邀来助修府志的，今存康熙四十七年刊《平阳府志》三

十六卷，署刘棨修，孔尚任纂。修志从康熙四十六年(1707)秋开始，翌年仲春完成，孔尚任诗中有“河东幕府无闲客，欲话平生总未曾”(《平阳春夜官署西堂，同刘岩遇、吴青霞、高大立、钱蔗山限韵》)之句，见得还是蛮紧张的。他未等《平阳府志》开雕，即返回曲阜，忙于《桃花扇》传奇的刻印。

康熙四十八年(1709)夏，孔尚任又离家南游，经大梁，过睢州，进入湖北，往西绕了个圈子，深冬才到达武昌。他本来可能是要去鄂西南的容阳访容美土司田舜年的。田舜年颇嗜诗书。前几年，顾彩曾到容阳访田舜年，“盘桓数月，甚被崇礼，每宴必命家姬奏《桃花扇》，亦复旖旎可赏”(《桃花扇本末》)。田舜年还曾遣使投诗给孔尚任，盛赞《桃花扇》，也可算是一位知音。遗憾的是田舜年以骄恣得罪，被拘到武昌受审查，前年春死去。孔尚任大概是到达潜江才听到消息的，所以又顺长江而下，到武昌访湖广巡抚陈诜。陈诜属海宁大族，与曲阜衍圣公府有秦晋之谊。陈诜是显要官员，与孔尚任无多少共同语言。孔尚任过武昌相访，可能有点打秋风的意思，在陈诜府中过了春节，即登舆北返了。

康熙五十年(1711)夏，孔尚任有事济南，有可能是去新城吊唁那年五月逝世的王士禛。他遇到了海宁陈氏的另一个官僚——任莱州知府的陈谦。陈谦正拟重修《莱州府志》，有意邀请他主持纂修事，他便慨然允诺。次年初夏，他便离开曲阜前往滨海的莱州。到莱州不久，陈谦升迁离职，孔尚任住在知府衙门里甚是无趣，与共事的其他人又不甚合得来，时已达六十五岁的高龄，身体也不太舒适，所以便满腹牢骚，情绪低沉，诗有“无端触热入朱门”，“却悔出山为食客”(《莱郡九日》)，“客居官署成笼鸟，事共庸人若乱丝”(《莱署秋夜》)，“寄食佣书原细事，那能鲁史即春秋”(《东莱二首》)之类的语句。后来，移出府衙，住在贡院里完成了《莱州府志》的纂修工作，并于年底返回曲阜。康熙五十一年(1712)刊的这部《莱州府志》，现北京中央党校图书馆收藏一部，堪称是海内孤本了。

康熙五十三年(1714)冬,孔尚任再次南游,至淮南访淮徐观察刘廷玑。刘廷玑字玉衡,号在园,辽海人。孔尚任同刘廷玑并没有见过面,仅以诗调相同,于十年前开始"往来手函论诗,为多心心相印,言言莫逆"(刘廷玑《长留集序》)。孔尚任以六十七岁的高龄来访这位神交之友,一见欢然,"促膝三月,商榷风雅"(孔尚任《长留集序》)。他们立意搜集当代诗人遗稿,编辑一部诗歌总集,题曰《长留集》。三个月中,他们先互选自己的诗作,由刘廷玑出资付梓。由于原设想非数月所能告成,两人分手后也就辍止了,所以现存《长留集》刊本,就只是孔、刘两人的诗集。《长留集》选载的主要是孔尚任康熙庚午由淮扬返京后至这次南游二十馀年间的各体诗,是了解其后期活动和思想的重要资料,也可见其诗作的质朴清真的艺术特点。这次相会,刘廷玑还应孔尚任之请求,选材命匠,为孔尚任建造了石门山秋水亭,载舟运到曲阜。

孔尚任这次南来,还重游扬州。孔尚任于康熙二十九年还朝后,经常缅怀扬州一带的友人,罢官后在致张潮的书信中,曾说到"不日有观涛之行"(《友声新集》卷三),但并未成行。这次到淮南,有刘廷玑为居停主人,又可充其客囊,所以便到扬州作了数日之游,虽然老友如黄云、宗元鼎等都已谢世,但旧地重游,也算是了结一桩心愿。

康熙五十七年(1713)正月上元前数日,孔尚任就与世长辞了,终年七十一岁。颜光敏之女颜恤讳有诗挽之,其一云:"打鼓吹箫掩泪听,家家罢却上元灯。梨园小部人何在? 扇里桃花哭不胜。"(《元夕挽岸堂先生》)

综观孔尚任的一生,他虽然是一位圣裔,自己引以为荣,别人也以此敬之,而且也确实沾了老祖宗孔子的光,得以异数出山,同康熙皇帝结下了一段关系着他一生升沉荣辱的缘法;但是,他却不是一位拘儒,不是一位将圣道挂在嘴头上的道学家,更不是一个会利用自己的特殊条件追名逐利的人。他似乎始终质朴淳厚,执著

于个人的实际感受，幼年落入心田的事情，数十年的时间不能忘怀，还在不断探求、咀嚼。他有功名心，摆脱不了富贵思想，但兴趣却离不开文艺，以风雅为能事，身居官场，却耽于吟咏、诗酒之会，以至专务词曲小道。这是孔尚任仕途落寞，终至谪官，穷苦终老的原因，也正是他在文学上取得成就的原因。他在诗歌上虽然自辟抒胸臆，以清真为尚，不落入神韵的魔道，但终以名位不显，而受到冷落；但数十年呕心沥血作成的《桃花扇》传奇，却赢得了巨大的反响，和洪昇《长生殿》一起成为清代传奇剧的压卷之作。仅此一点，他身后就颇堪自慰，也很值得后世人敬重了。

主要参考书目

1.《湖海集》十三卷，介安堂刻。
2.《长留集》，宝岱楼刻。
3. 袁世硕编：《孔尚任年谱》，山东人民出版社 1962 年版。

（原载《中国历代著名文学家评传》第 5 卷，山东教育出版社 1985 年版）

赵翼评传

清中叶，袁枚、赵翼、蒋士铨主盟诗坛，号“江右三大家”，后人亦称“乾嘉三大家”。“三大家”之说，实始于袁枚、赵翼生前之自相标榜。袁枚为赵翼之《瓯北诗钞》作序，开头便云：“昔温峤耻居第二流，而耘崧观察独自居于第三人，意谓探花辛巳，而于诗则推伏余与心馀二人故也。”此语亦记入《随园诗话》中。后来，袁枚逝世，赵翼挽诗又有“三家旗鼓各相当”，“他年传世究谁长”之句。尽管他们生前身后都有人颇不以为然，但也毕竟为不少人所接受，在相当的范围内流为口碑。道光初年，便有南昌之尚镕作了一本《三家诗话》，“总论”云：“近日论诗，竞推袁、蒋、赵三家”，“三家生国家全盛之时，而才情学力，俱可以控笼古今，自成一家，遂各拔帜而起，震耀天下，此实气运使然也”[1]。此论虽然称扬过甚了一点，但袁枚、赵翼、蒋士铨三家各有其独到的文学成就，在清中叶文坛上享有盛名，却是不容抹杀的事实。袁枚极富才情，驰骋诗坛，声名远扬，自不必说；蒋士铨于诗一道，虽然浑朴平实，醇正有馀，而才情不足，但《红雪楼十二种曲》之作，却得到了极大的补偿。本文要评述的赵翼，更有多方面的成就，他既在史学方面卓有建树，又在诗

① 《清诗话续编》，上海古籍出版社 1983 年版，第 1920 页。

创作方面形成了自己的特色,有近于袁枚之处,又与袁枚有显著的不同,而且还著有一部论断精到、具有开创性的《瓯北诗话》,都是不可以漠然视之的。遗憾的是,后世研究者每每囿于传统的观念,罕有人分出些精神,对他的著述潜心地做些研究,现在已经出版的几种中国古典文学研究论著索引,竟找不到几个篇目。换一个角度说,即使赵翼的诗和诗话成就不高,价值不大,也总该做一些考察吧!

一、赵翼其人

赵翼,字耘松,一作云崧,江苏阳湖(今常州)人。清雍正五年(1727),出生于一个清贫的读书人家。父亲赵惟宽,终生困于场屋,以做乡村塾师维持家庭生计。赵翼为赵惟宽长子,自幼从父读书,据说“三岁能识字,年十二,为文一日成七篇”(《清史稿·本传》)。乾隆六年(1741),赵惟宽病死,年仅十五岁的赵翼便接替父亲做童蒙师,肩起生活的重担。他于乾隆十年(1745)成诸生,十二年(1747)初次赴江宁参加乡试,未得中举,又隔了一年,便只身离家,到京城里寻找出路去了。他晚年所作《七十自述》其三云:“童年回忆旧艰辛,天下无如我最贫。孤露更谁舟赠麦,饥寒长自甑生尘。噎瓜亭是伤心地,踏菜园悲薄命身。最是饥驱北行日,离怀痛绝倚闾人。”这就是他少年时期生活的真实写照。

赵翼以一个贫苦秀才入京,初入工部尚书兼翰林院掌院学士刘统勋府为幕宾,参与修官史。次年,即乾隆十五年(1750),冒顾氏姓应顺天乡试中举,为主考官刑部尚书兼军机大臣汪由敦所赏识,聘入府中课其二子,兼代笔札。乾隆十九年(1754),他考补内阁中书,入值军机处,前后凡六年。这期间,他草拟诏命奏札,援笔立就,无不中窍,深为军机大臣傅恒、汪由敦所器重。他曾两次扈

从乾隆皇帝出古北口至木兰围校猎。做内阁中书，虽然地位低微，并且数应会试不第，但是，这段生活在他头脑里却留下了美好的回忆。《七十自述》其五云：

东华初步软红尘，移直枢曹地望崇。
五夜趋朝鸡唱月，九秋出塞马嘶风。
沉沉锁院听铃索，漠漠周阹挽角弓。
六载微劳差自慰，西师及见告成功。

自注："补中书，入直军机，前后凡六年。时方用兵西陲。"

其六云：

历历巢痕记忆真，一时风气一时人。
曾因傫直深严地，及事当年老大臣。
门馆无私心似水，衣冠有庆物皆春。
只今回首平津阁，惭愧曾充座上宾。

乾隆二十六年(1761)，赵翼复应会试，中一甲第三名进士。《清史稿》本传记："殿试拟一甲第二，王杰第三。高宗谓陕西自国朝以来未有以一甲一名及第者，遂拔杰而移翼第三，授编修。"状元虽未夺得，而探花也够荣耀的了。所以他过后追忆此事，仍感到非常荣幸。《七十自述》其八云：

一桂枝高手已攀，胪传声里另排班。
虽非五色蓬莱顶，犹占三茅句曲山。
千步御街中道出，一条软绣九衢还。
人生此福难消受，老去追思转汗颜。

赵翼以江南少年入京，以能文受知于权要大臣，又先后结识了翁方纲、王鸣盛、蒋士铨等许多有才学的文化人，逐渐占名词场。他又以一甲第三名及第，入翰林院充方略馆纂修官，虽属清班，品俸不高，却也堪称为书生之"荣遇"。他在翰林院六年，曾三次充任顺天乡试考官，一次为武乡试主考官，识人更伙。于是声名益爆，"丐诗文者，户屦恒满"(蒋士铨《瓯北集序》)。他于纂修官之本职，

也极尽力，在京察中曾受到“记名”的奖励。以其文笔和才干，以及颇受权臣傅恒、汪由敦赏识的境况，他在仕途上很有可能由词臣扶摇直上。令他遗憾的是，大约与最赏识他的汪由敦的下世，以及乾隆三十年(1765)“京察”“记名”被引见时，乾隆皇帝对他印象不佳，说他“文自佳而殊无福相”(《散馆恭记》诗小注)有关，次年翰林院散馆后，他没能留下，却被派往远离朝廷的广西镇安去做知府了。他离京时非常感慨地说：“平生无一事堪豪，每到垂成易所遭。半世为文怜未就，一行作吏更何操！”诗后自注：“余为教习三年，可得邑令，而考授中书；为中书六年，可迁部曹，而成进士；官编修今六年，可得坊局，而又出守。每垂成辄易地，殊不解也。”(《奉命出守镇安，岁杪出都，便道归省，途次纪恩感遇之作》其四)他自然还是希望“或凭政最更登朝”(前诗其三)，但是，这也只是主观愿望而已，他此次一出都，便再也没有能够回来做朝官。

镇安地处南方边陲，当时还是荒僻之地，风土与内地颇不一样。赵翼来为镇安知府，虽不如意，却也喜民风淳厚，为政多暇，吟诗云：“镇安虽僻自堪豪，最喜萧闲似马曹。片檄下时诸部肃，万山深处一官高。”(《贵县途次奉旨调守广州，寄别镇安士民》其二)“城中屋少惟官廨，墙上山多逼郡斋。俗有鬼神蚕放蛊，夜无盗贼虎巡街。所欣民意安吾拙，相爱浑如鸟入怀。”(《镇安土俗》)

赵翼初为地方官，以循良自期，也确实做了几件惠民的事情。譬如，镇安旧例，百姓交纳谷物时，不脱穗，不能用斗量而用秤称。这样，收租吏便总是在秤上做手脚，坑害百姓。“可怜穷黎不敢言，张目熟视讵真瞎。”赵翼发现此情况，便下令改变交租称秤的办法：一是在秤杆的六十斤的秤星上固定秤砣，不得移动；二是允许交租百姓自己称量。这样一来，便杜绝了过去的流弊：“平准听民自权度，奸吏在旁空眼黠。从此铢黍分低昂，一秤贤于百番札。”(《秤谷叹》)所以，赵翼在镇安时间不长，但却受到了百姓的爱戴，“每出行，争肩舆过其村”(《清史稿·本传》)。

赵翼在镇安虽然任期三年，但大部分时间却是在外地度过的。他到镇安任所还不足一年，乾隆三十三年（1768）五月，便奉命赴云南参加中缅边界的战事，先在副将军阿里衮麾下，次年春傅恒至云南，以故吏关系置之幕中。赵翼在云南军中赞画军务，草拟军令，前后一年多的时间，还未及战事结束，就又奉命返回广西任所了。此一行虽未建功，却也亲身经历了一段军旅生活，领略了西南边陲山川之奇险风光，也颇值得回忆，如他在返程途中所说："挑灯手录征途稿，聊记吾曾入瘴烟。"（《土富州驿舍》）

赵翼回到镇安只几个月，便调为广州知府；在广州还是不到一年，又升为贵州贵西兵备道。他出京数年来，调动频繁，几乎一年易一地。更为使他沮丧的是，他到贵州威宁任所又是仅仅一年多，乾隆三十七年（1772）冬，因广州谳狱之旧事而受到弹劾，虽未被免官，却也受到了降一级调用的处分。上年升贵西兵备道时，他就已萌发了辞官归田之意，并以"黔路遥远，老亲不能偕行"为由，乞总督李侍尧代奏，只是未被允准。现在受到了降级调用的处分，他就"顺水乘归棹"，决意请假归田养亲，准备后半生专心于文事。其《壬辰冬仲以广州谳狱旧事吏议左迁，特蒙恩旨送部引见，圣恩高厚，盖犹不忍废弃，而衰亲年已七十有五，书来望子甚殷，谕令早归，一慰倚闾望，因呈乞开府图公给假旋里，拟即为终养计。途中无事，感恩述怀，得诗十首》其四云：

官罢君恩忍遂忘，尚馀秃管写枯肠。
好编颍上《归田录》，敢效忠州集万方！
旧学还期传党塾，新诗闲与咏羲皇。
生平报国堪凭处，终觉文章技稍长。

可见他确有弃政从文之意。

从乾隆三十八年（1773）归里，到嘉庆十八年（1814）夏初辞世，凡四十馀年，赵翼基本上是在阳湖家中度过的。自然，他也曾数次外出。这里有必要讲到的是：（一）乾隆四十五年（1780），他丧母服

阙，在亲友们的劝说下，曾赴京补官，但是行至台儿庄忽然两臂中风。本来他内心就有矛盾，这样一来也就心安理得地回舟归里了。(二)乾隆五十二年(1787)，因台湾天地会首领林爽文起事，海上用兵，他曾应浙闽总督李侍尧之邀，入闽佐幕一年。(三)入闽佐幕之前、之后，他曾应聘主扬州安定书院讲席，前后凡数年。

赵翼自少年离家，做了二十馀年的官，逐渐有了些积累，归里后家庭较前富裕。《七十自述》其十九云：

买得湖干筑草堂，疏篱曲槛水中央。
夸张有绢千头橘，防备无衣百本桑。
寒士姜盐原易足，少年糠核已粗偿。
无端失计移城市，贪慕东坡住顾塘。

自注："坡公旧寓顾塘桥，遗址尚存。余居与之邻近。"既然温饱无虞，他也就专心于文事了。他一方面性耽吟咏，几至于"每日吟诗到日西"(《无诗》)，"枕上得诗愁健忘，披衣起写残灯光。山妻窃笑老何苦？儿辈读书无此忙"(《枕上》)。另一方面，他又勤于考订史籍，如《一灯》诗所咏："出身早脱子衿青，堪笑丹铅尚不停，头白一灯孤馆里，廿三部史十三经。"《七十自述》其二十亦特别咏及："里居何物可消闲？依旧书生静掩关"；"订罢史编翻自笑，干卿甚事苦增删！"

赵翼先后著成《陔馀丛考》、《廿二史札记》二书，奠定了他在史学上的地位。《廿二史札记》成就最高，与同时代的钱大昕之《廿二史考异》、王鸣盛之《十七史商榷》齐名。《廿二史札记》有考据，有议论，如其自作《小引》所说："此编多就正史纪传表志中参互勘校，其有抵牾处自见，辄摘出，以俟博雅君子订正焉；至古今风会之递变，政事之屡更，有关于治乱兴衰之故者，亦随所见附著之。"由于征引广博，不限于正史，采及裨乘脞说之书，且议论公允，多有独到之见，极为当时和后世学者所推崇。钱大昕《廿二史札记序》云："先生上下数千年安危治忽之几，烛照数计，而持论斟酌时势，不蹈

袭前人，亦不有心于立异，于诸史审订曲直，不掩其失，而亦乐道其长，视郑渔仲、胡明仲专以诟骂炫世者，心地且远过之。又谓‘稗乘脞说间与正史互歧者’，本史官弃而不采，今或据以驳正史，恐为有识所讥，此论古特识，颜师古以后，未有能见及此者矣。”梁启超《中国近三百学术史》中也曾给予肯定性的评论。

嘉庆十一年(1806)，赵翼年登八十，有《八十自寿》诗八首。他回顾自己的一生，一方面慨叹“才短愧无济世用”(其二)，“未有军前汗马功”，“可怜八十年心力，不在凌烟图画中”(其三)；一方面在文事上却颇有些自信，其八云：“束发耽书诵夜阑，得登馆阁附鹓鸾。当时拟藉文章进，临事方知干济难。官去仅馀风两袖，老来聊卧日三竿。遍翻史传无寻处，或有人从艺苑看。”此老可谓有自知之明。

二、《瓯北诗集》

赵翼自谓“结习耽吟老未忘”(《论诗》)，一生所作篇什甚夥。嘉庆湛贻堂刊《瓯北诗集》凡五十三卷，收诗五千馀首。征得赵翼同意由张舟删汰过的《瓯北诗钞》二十卷，仅存原作的十之五六。

近世学者多以赵翼与袁枚为同调，谓二人之诗论和诗作非常接近。这自然有一定道理，如二人论诗均主张创新，反对拟古和拾人牙后；主张兴会所至，自然而出，反对刻意雕琢；赵翼的部分诗篇，也确实近于袁枚之作，佳处在于直抒性情，别有情趣，疵处在于时而流于浮滑率易。然而，二人又毕竟有着显著的差异，并不完全接近。赵翼固然敬重袁枚，盛赞其才华，谓之“诗文一代才人笔”(《随园吊袁子才》)，并预言“才可必传”(《西湖晤袁子才喜赠》)，但袁枚对赵翼却不十分称赏，评其诗云：“耘崧之于诗，目之所寓即书矣，心之所之即录矣，笔舌之所到即奋矣。李卫尉之营阵，随处可

置也；熊宜僚之丸，信心可弄也。而忽正忽奇，忽庄忽俳，忽沉忽鸷，忽纵忽逸，忽叩虚而逞臆，忽数典而斗靡，读者游心骇目，碌碌然不可见町畦，或且规唐摹宋，千力万气以与之角，卒之骐骥追日，未暮而日已在其前。”(《瓯北诗序》)袁枚这段话是作为赵翼诗之“短处”而说的，表明他对赵翼之诗并不完全满意，嫌其未能贯彻独抒性灵、兴会超脱之旨，特别是后面“或且追唐摹宋”数语，直是谓赵翼还没有完全摆脱追摹前人之痼习。但是，袁枚所说还是符合赵翼诗作的实际的，只是我们并不完全看作赵翼诗作之短处。

赵翼一生之经历有所变化，诗亦随之而有所不同，如钱大昕所说：“耘崧所涉之境凡三变，而每涉一境，即有一境之诗以副之。”(《瓯北诗集序》)王鸣盛说得更为具体：“在廊庙台阁，则有应奉经进、颂祷密勿之诗；在军旅封圻，则有赠酬告谕、纪述扬厉之诗；在山林田野，则有言情咏物、闲适光景之诗。”(《瓯北诗集序》)再加上诗有诸体，格调亦不完全一样，以及赵翼本人多年吟咏所形成的创作习惯、路数，其一生所作篇什极多之诗，自然是不仅前后期不尽同，各体之格调亦不一致。大体说来，绝句多率意之作，被人斥为“俚俗鄙恶”者，多出其间；而七律则多沉郁典赡之作，被人称为“语无不典”、“对无不工”者，多出其间；五、七言古诗以议论精辟见长，而亦以“趁韵凑句，殊欠雅健”为人所短。

本文不想全面评述赵翼诗的内容和艺术表现，只就其最突出的特征作些简要的评论。

赵翼诗的最突出的特征，是具有特重的理性因素，不仅咏史、评诗、论世之作特多，即使是抒情言怀之作，也往往直书其感想；咏物诗也多是写出由物之存在所感悟的道理，并不着意追求诗之本体所要求的意象、韵味。

赵翼有经世之才能，又是工考据、擅议论的历史学家，在思维方式上偏重于从具体到抽象的逻辑思维。尽管他于诗一道也重才情、兴会，并自谓“生平得意处，却自自然来”(《佳句》)，自然也有意

在言外、情见乎景象的诗作，如《暮夜醉归，入寝门似闻亡儿病中气息，知其魂尚为我候门也》其二：

帘钩风动月西斜，仿佛幽魂尚在家。

呼到夜深仍不应，一灯如豆落寒花。

但是，在诗的创作上往往摆脱不掉由其性情和积学所形成的思维方式，总是好以议论为诗，或者是以诗表由事物感知之理。

譬如说，自然景物、风景胜地，在赵翼眼中并不是赏心悦目的对象，在他诗中大都不是显示其自然之美和诗人所获得的美感，而是表达他由之所感悟到的理念、理趣。请看《花木》一诗：

谁言草木竟无知，消息能参造化奇。

不待司天颁朔到，自然开落不愆期。

诗题就是抽象的类的概念，诗中也没有对花木的形态、颜色、气味的描写，所表现的只是作者从普遍的自然现象领悟到的这样一种理趣，只是作者对抽象的自然规律作出了人格化的表现。再看《西湖杂诗》：全诗六首，全都没有描绘西湖的自然风光，既没有苏轼《饮湖上初晴后雨》中"水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇"的那种直观感受，也没有"欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜"的形象比喻，却几乎首首由古迹而联想及古人，从中引发出一个个意念。如其三：

一抔总为断肠留，芳草年年碧似油。

苏小坟连岳王墓，英雄儿女各千秋。

很明显，诗旨就在于最后一句所直接说出的思想。如果说这一首还有两座坟墓、一片芳草这样一种景象，而另一首：

名士常凭胜地传，如何胜地转攀缘。

欧公宦迹何曾到？勺水偏标六一泉。

就纯粹是因西湖有泉名六一而从史学考据的角度发表议论了。

诗中有咏史一类，由来已久。身兼史家的诗人赵翼作有许多咏史诗，更是很自然的事情。咏史之诗自然也不拘一格，有的是借

古人抒写怀抱，有的则是论古以抒己见。身兼史家的赵翼也自然是走的后一条路子，并且也正由他治史上有功力，多有真知灼见，其咏史诗也以议论精辟见长，其见识多有历史的深度，足以长人才思，启人聪明；不是尽作翻案语，以一吐为快。袁枚评赵翼咏史之作："立论精确，自是不磨。"(《瓯北诗钞·读史二十一首》评语)此八字并非过谀之词，赵翼之诗是完全承担得起的。

例如《读史二十一首》其二：

> 秦皇筑长城，万里恢边墙，西起临洮郡，东至辽海旁。
> 隋帝发兵夫，开渠自汴梁，通淮达扬子，由江达余杭。
> 当其兴大役，天下皆痍疮，以之召祸乱，不旋踵灭亡。
> 岂知易代后，功及万世长。周防巩区夏，利涉通舟航。
> 作者虽大愚，贻休实无疆。如何千载下，徒知詈骄荒！

这是并论中国历史上的两大工程：秦始皇筑长城和隋炀帝开运河。由来已久的传统观念，是把它们作为秦始皇、隋炀帝的暴虐荒淫之罪恶而大加谴责、诅咒。赵翼冲破了传统观念，一方面指出秦始皇和隋炀帝发动此两大工程是非常愚蠢的，既给百姓造成苦难，又导致了自己的王朝的灭亡，另一方面又破天荒地指出了这两大工程实际的并且惠及后世的重大效用。不是吗？大运河至今还在通航，万里长城虽然已失去了实用的价值，但却作为中国的伟大象征，起着激发中国人民的民族自豪感的作用。赵翼的这种看法，不单是纠正了旧观念之偏颇，而且个中体现了这样一种深刻的观点：人们的作为往往是利与弊并存，并且在以后的历史发展中会发生相互转化的。

其他，如论李斯起意焚书坑儒，"其志则已雄，其计良亦痴"，说明对有影响的学派及其著作，采取禁毁的办法，是不会达到目的的(《读史二十一首》其三)；论王安石变法本是"欲创富强治"，结果却是"群小遂竞进，流毒不可制"，从而说明"始知功名心，亦足祸人世"(同上诗其十九)；论杨贵妃是冤枉的，她的被缢死曾经引起了

历代诗人的同情，然而失宠的梅妃又何尝不值得同情，“谁知几点胭脂泪，别有生离江采蘋！”（《莪洲以陕中游草见示，和其六首》其六《马嵬坡》）；总论历史之成败、兴衰，时运是个重要的因素，“历历古今成局在，兴衰不尽在人谋”（《读史》）等等，都识见较深，发人深省。

赵翼一生不废吟咏，晚年又曾经着实地对唐以来的诸诗家诗作作过一番研讨，所以，正像他禁不住地好以诗论史一样，也禁不住地好以诗论诗，或抒写关于诗创作的识见、体会，或评论古今诗人。

前者，最脍炙人口的是他的多首《论诗》绝句，如：

满眼生机转化钧，天工人巧日争新。
预支五百年新意，到了千年又觉陈。

李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜。
江山代有才人出，各领风骚数百年。

词客争新角短长，迭开风气递登场。
自身已有初中晚，安得千秋尚汉唐？

这几首全是直说式，立论精辟，无可驳辩，而且笔锋爽利，如赵翼本人评苏轼诗所说，“读之似不甚用力，而力已透十分”（《瓯北诗话》卷五）。这种见解，在当时沈德潜大倡格调说，强调谨遵温柔敦厚之诗教和“三唐之格”，并且以其名位甚高而影响甚巨的情况下，更有着特别积极的意义。另外，赵翼在长时期的创作实践中，对诗创作的独特性，也有较为深切的体察。他的《观化》、《静观》诸诗，都是讲大千世界千形万状，有无穷的奥秘，其表述的语言是：“聚散不常云出岫，早迟有信树开花”；“铁鞋踏破春难觅，葭管吹来物自华”。在诗人眼前，无一不是“新意”。问题在于诗人要去“潜参迹象”，洞悉“幽遐”，遗憾的是“从来风月属诗家，惜未潜参迹象赊”。基于这样的认识，他很重视诗人的生活阅历，一方面说“物色难穷

意想间，始知阅历老犹悭”(《看山》)，深感自己阅历太少；一方面又曾为自己宦迹较广而自幸，在《六十自述》诗里说：“生平游迹遍天涯，塞北交南万里赊；人羡见闻增宦辙，天如成就作诗家。”更有趣的是，他曾谓友人洪亮吉得罪遣戍伊犁是好事，“竟似为君拓诗料”，反而嫌洪亮吉百日被赦还朝，历时太短，令人遗憾：“忆君惟恐君归迟，爱君转恨君归早！”(《题稚存〈万里荷戈集〉》)另一方面，赵翼又意识到诗创作与做其他事情不同，只有生活阅历并不一定能作诗，他说：“西蜀多海棠，艳色天下奇。堪笑浣花老，亦弗留一诗。乃知卓荦人，胸次故不羁，吟咏出兴会，万物供驱使。”(《读书所见》其四)所谓“兴会”，就是今天所说的灵感，也就是在诗人心灵中由现实戛然激发的一种感受、感知。这种感受、感知，发乎自然，不是勉强可得的。其《连日笔墨应酬，书此一笑》诗，就专门讲到这个问题，诗云：

诗非苦心做不成，佳处又非苦心造。
纵穷魍魉搜元珠，不过寒郊瘦贾岛。
粉蝶双飞桃李春，雄鸡一唱天地晓。
偶于无意为诗处，得一两句自然好。
乃知兹事有化工，琢玉镂金漫施巧。
如何一管秋兔毫，立课分程日起草？
言情篇什贵隽永，岂此宿逋可催讨！
假啼那得有急泪，强笑安能便绝倒！
君不见，情人搔背不着痒，枉费麻姑好指爪！

尽管赵翼之体察仅止于此，还只能将天工人巧并提，强调贵乎自然，但毕竟接触到了诗创作之本质特性。

赵翼评论诗人之诗篇，也有其独到之见，非常精辟，如《题吴梅村集》、《题元遗山集》两诗便是。由于本文下一节评述《瓯北诗话》时必然要讲，这里便不作评述了。

赵翼一生所作诗，前人多认为其出守粤西、从军滇南之作，益

奇益工。这一点是非常对的。《瓯北诗集》里确有相当多的篇什歌咏西南边疆山川之壮丽奇险，以及当地兄弟民族风土民情之奇风异彩，也不乏佳作，如《高黎贡山歌》、《澜沧江》、《土风》等。这些篇什，自然要作白描、形容，显现其风貌。然而，就连这一类的诗篇，他仍然更关注其历史背景、与历史传说有关的内容，其兴会之发生并不是单单来自视觉所及的自然景物，而往往是还夹带着历史的记忆，如《袁州城外石桥最丽，相传为严世蕃所作》、《永昌吊徐武功、杨升庵》、《古州诸葛营》、《关索插枪岩歌》等。而且，他在描摹、铺叙中也往往禁不住地发表些感想、议论，如《关索插枪岩歌》最后一段：

我来跋马苍山根，阴风飒飒寒荆榛。
欲求故迹已罕有，偏觉英采垂千春。
年深世远不清蚀，此岂得谓无其人？
呜呼！书生论古勿泥古，未必传闻皆伪史策真！

尤甚者，《柳州》一诗竟全是为关于柳宗元的一种说法而发论，结末云：

后来文苑为立传，竟因斯语特著篇。
此正文人狡狯处，被我说破不值钱。

由此亦可见，在赵翼的诗创作中，理性思维总是在发生作用，相积成习，他是不容易自我突破的。

赵翼评苏轼云："以文为诗，自昌黎始，至东坡益大放厥词，别开生面，成一代之大观。"（《瓯北诗话》卷五）实际上，他作诗也是这条路子，而且走得更远，更加散文化，更加趋俗，甚至连"被我说破不值钱"（《柳州》），"一个西瓜分八片"（《儿童敲背》）之类的市井口语都入其诗了。

钱仲联先生在《三百年来江苏的古典诗歌》一文中说："赵氏自为诗，于古人取法杨万里，长于说理，锋芒锐利，机调流快，是他的

特点，缺点在于浮滑率易，与袁枚的弊病相同。”[1]这个评论兼及赵翼诗之长短，都非常中肯。

三、《瓯北诗话》

《瓯北诗话》为赵翼晚年所著。初名《十家诗话》，逐次评论唐李白、杜甫以降至当代之查慎行十位著名诗人，后增散论若干，厘为十二卷，始改题《瓯北诗话》。嘉庆六年(1801)自作小引云：

> 少日阅唐、宋以来诸家诗，不终卷，而己之才思涌出，遂不能息心凝虑，究极本领，不过如世之选家，略得大概而已。晚年无事，取诸家全集，再三展玩，始知其真才分、真境地，觉向之所见，犹仅十之二、三也。因窃自愧悔，使数十年前，早从此寻绎，得识各家独至之处，与之相上下，其才高者，可以扩吾之才；其切深者，可以进吾之功，必能挫笼参会，自成一家。惜乎老至耄及，精力已衰，不复能与古人争胜；然幸老而从事于此，虽不能力追，而尚能见到，差胜于终身不窥堂奥者。

同年所作《稚存见题拙著〈瓯北诗话〉次韵奉答》中云：

> 但消白首无聊日，岂附青云不朽名。
> 老始识途输早见，贫堪凿壁借馀明。

和诗与小引讲的是一个意思：他自谓晚年潜心研讨诸诗家，识见较深，可以说是已窥其堂奥。

《瓯北诗话》基本上是一部诗人考论性质的诗话。其中，零星谈论诗体、诗病者，仅见于后增入的最后两卷中，而且条数很少。它里面评论诗人，除了论人、论诗外，还对诗人的经历、交往以及有关的历史事件，作了一些考证。这种有议论、有考据的体制，近乎

---

① 《梦苕庵清代文学论集》，齐鲁书社出版社 1983 年版，第 10 页。

其史学著作《廿二史札记》，是从旧的杂货铺式的诗话向近代诗人论发展中的一种过渡形态。

《瓯北诗话》最突出的成就，是对所评诗人作出了不少公允、中肯的历史评价。身兼历史学家的赵翼，在诗评这个领域里，也表现出了他的特长：一方面注重依据诗人所处的历史环境和诗人自身的经历，来解释、评论其为人、为诗；另一方面又注意到了诗歌的历史联系，从诗的流变中来揭示诸诗家的特点及其独创性。所以，他所作出的论断，多数符合实际，恰如其分。尚镕《三家诗话》中说："耘崧《十家诗话》，最为具知人之识，持千古之平。"[①]这话说得并不过分。

例如，元好问由金入元，又有崔立功德碑和耶律楚材致书两端嫌疑事，颇为世所非议。赵翼却不执著于其一时一事，而是观其一生，特别对其金亡不仕，搜集编纂金源一代历史文献，作了肯定性的评价。他在《题元遗山集》诗中云："无官未害餐周粟，有史深愁失楚弓。"确实是"颇道着遗山心事"。对元好问诗，他说："盖生长云、朔，其天禀本多豪健英杰之气；又值金源亡国，以宗社丘墟之感，发为慷慨悲歌，有不求而自工者。此固地为之也，时为之也。"（《瓯北诗话》卷七）他这种识见，恐怕是不可移易的。

再如对吴伟业的评价。吴伟业于明亡之后，曾一度被荐入仕清廷，入贰臣之列，又是本朝事，情况比元好问更不妙。而赵翼也设身处地地为之作解释："梅村生当国亡时，已退闲林，其仕于我朝也，因荐而起，既不同于降表佥名，而自恨濡忍不死，局天蹐地之意，没身不忘，则心与迹尚皆可谅。"为证明吴伟业"顾身惜名，自惭自悔，究是本心不昧"，还引入了其《过淮阴有感》诗和临终前所作《贺新郎·病中有感》词中"为当年沉吟不断，草间偷活"，"竟不值一钱何须说"数句。最后又引用了自己的《题吴梅村集》其二，表明

---

① 《清诗话续编》，上海古籍出版社 1983 年版，第 1927 页。

态度："国亡时已养亲还，同是全生迹较闲。幸未登名降表内，已甘身老著书间。访才林下程文海，作赋江南庾子山。剩有'沉吟''偷活'句，令人想见泪痕潸。"(《瓯北诗话》卷九)这里面既有着实事求是的态度，又有爱惜、尊重吴伟业的诗歌成就的因素。在中国当时明清易代的特殊情况下，对于吴伟业这样的天性软弱、并无恶德劣迹、在诗创作上确实作出了卓越贡献的天才诗人，难道不应该既看到其出处之可议，给予公允的评论，又承认其诗作成就，给予应有的历史地位吗？

三如对陆游的评论。一方面，联系其一生经历，指出其"诗凡三变"：早年"宗派本出于杜"，从戎巴蜀之际趋于"宏肆"，"及乎晚年，则又造平淡"，勾勒出陆游的创作道路；另一方面，又就他与苏轼处境之不同，分析两人彼此不同的心态及其对各自的诗创作之决定性的影响：

> 东坡当新法病民时，口快笔锐，略少含蓄，出语即涉谤讪。"乌台诗案"之后，不复敢论天下事。及元祐登朝，身世俱泰，既无所用其无聊之感；绍圣远窜，禁锢方严，又不敢出其不平之鸣。故其诗止于此，徒令读者见其诗外尚有事在而已。放翁则转以诗外之事，尽入诗中。时当南渡之后，和议以成，庙堂之上，方苟幸无事，讳言用兵，而士大夫新亭之泣，固未已也。于是以一筹莫展之身，存一饭不忘之谊，举凡边关风景、敌国传闻，悉入于诗。虽神州陆沉之感，已非时事所急，而人终莫敢议其非。因得肆其才力，或大声疾呼，或长言永叹。命意既有关系，出语自觉沉雄。(《瓯北诗话》卷六)

用不着做些解释，过目便可以看出这里的分析非常透辟，作者果是具知人知诗之识。

前一节里已经讲过，赵翼认为"诗人随世运，无日不趋新"，特别强调"争新"、"独创"。在《瓯北诗话》里，也特别注重诗之演变，并从中揭示出诸诗人的特点及其独创性。譬如，他借李白的五十

九首《古风》之第一首，表彰其"直欲于千载后上接《风》、《雅》"，"以起八代之衰"（卷一）之创造精神。他谓"自初唐沈、宋诸人创为律体，于是五字七字中争为雄丽之语，及盛唐而益出"。杜甫律诗之气魄，则为"从前未有"（卷二），韩愈又在诗格上"斩新开辟"（卷三）。他评论苏轼，首先从最基本处着眼，谓"以文为诗，自昌黎始，至东坡益大放厥词，别开生面，成一代之大观"（卷五）。至于具体到所谓"创体"、"创格"、"创字句"的地方，他讲的就更多了。这样，中国诗歌发展的一些脉络，也就部分地显示出来了。

《瓯北诗话》评及的，连同后来增入的两卷中评及的，总共才十馀位诗人。但是，他们都是确实成就很高、影响很大的大家，特别是前十卷所评的几个人。只是清初的吴伟业及稍后的查慎行，一个是出处可议，一个是年代较近，均尚未为世所公认。然而，这也正见其胆识。推举吴伟业为领一代风骚之大家，与李、杜、苏、陆并列，有可能受到非议，甚至朝廷的干预。大约正因为这样，他才反复讲吴伟业"心与迹尚皆可谅"，在评查慎行时特别作了说明："梅村后，欲举一家列唐宋诸公之后者，实难其人。惟初白才气开展，工力纯熟，鄙意欲以继前贤之后，而闻者已掩口胡卢。不知诗有真本领，未可以荣古虐今之见，轻为訾议也。"（《瓯北诗话》卷十）敢于举出，就表明有胆量，而之所以敢，又是由于有特别的识见，甘冒世之所不是。这里就又显示出，他不仅窥诗之堂奥，而且在他头脑里已形成了朦胧的诗之史的观念。所以，他是按照历史的顺序编次诗话，先是唐之李、杜、韩、白，宋之苏、陆，而后是元明之元好问、高启，最后为本朝之吴、查，搭起了半部中国诗史的框架。

可以这样说：《瓯北诗话》是一部具有诗史性质的诗话。

（原载《中国历代文学家评传续编》（三），山东教育出版社1989年版）

文学史和文学理论的双向交流

对古代文学遗产的研究，在20世纪伴随着社会的风风雨雨，道路虽不平坦，却也日新月异，取得了长足的进展，成果累累，不可胜述。如果稍加分析，可以说关于文学史实，即对作家的生平事迹和作品的写作年代、本事、版本方面的考察、辨证，比重较大，而对作品的思想内涵、艺术特征的阐释、评论方面，论著数量不少，精深者却不多。这绝不是贬抑，说明这种情况是期望有更多更精深的论著问世。造成这种现象的原因是多方面的，其中也有合理的一方面。这里不想做多方面的探究，只就个人近间考虑的一个问题，从文学理论和文学史即古代文学研究的关系上，谈一点不成熟的意见。

文学理论和文学史——古代文学研究是不能各行其是、互不搭界的。文学理论是对以文学作品为中心的文学现象作出的概括，文学理论不能不植根于对具体的文学作品的研究的基础上，也不能不借助典范性的文学作品阐述文学的本质、功用、创作、批评等方面的基本问题。文学史——古代文学研究总是要依据一定的文学观念、文学的若干原理以及由之形成的批评标准，选择课题，进行研究和评论，没有一系列的范畴、观点和原理，便不可能分析文学作品，文学史——古代文学研究是无法进行的。由于每一部

文学作品，不论是优秀的还是平庸的，都体现着某些文学本体论、创作论等方面的问题，一些著名的文学史——古代文学研究论著，往往会在对具体的作家作品的解析、评论中，提出一些具有一定的概括性的论断；有的理论家也会专就某一时期、某种流派的文学作品，作出理论概括，说明文学中的某些问题。所以说，文学理论和文学史——古代文学研究，应当是相互渗透、双向促进的。

但是，我们的文学理论和文学史——古代文学研究，长期以来却存在着彼此疏远、各行其是的现象，虽然不能说完全隔离，那样是不可能的，但却彼此不够关心，缺少交流，忽略了两者本来应当是相互促进的。

从文学史——古代文学研究方面说，本文开头讲的重作品的考证，阐释、评论作品的论著精深之作较少的情况，就反映着我们研究者在理论上的相对薄弱。对作家作品的考证，我们有悠久的学术传统，且不说远的，胡适就是以考证开创了古代小说研究的新局面，并以“考证”命名他的小说研究著作的。研究路子比较熟悉，如果能发掘出新的材料，就容易有所发明、创新。这就造成这样一种错觉：仿佛研究古代文学不需要理论。实际上，搞清文学史实，深细了解作家的生平事迹，辨明作品的版本及其流变情况，只是文学史——古代文学研究的基础工作，而根本任务还在于阐释、评论作品。自然也可以有所分工，从事作家作品的考证、训释，对从事作家作品评论提供可靠的史实和文本方面的依据，也有不容忽视的意义。但是，如果能集二者于一身，情况将会更好：作阐释、评论自有文学史实和文本的依据，不必假借于人，少了一层转手的隔膜；文学史实的考察、辨证，有了归宿，其价值和意义也就显现出来，就会减少那些让人感到讨厌的烦琐而无意义的、也就是对于解析作品根本没有任何益处的考证了。

对文学作品的解析、评论是需要借助文学理论的范畴、原理的。而我们又往往满足于使用一般的粗浅的道理，一般论著显得

思路狭窄，论述较浮泛。对作品的思想内容的分析着眼于反映了什么，暴露了什么，歌颂了什么，较少深层的探讨、揭示；对作品的艺术分析多是停留在诸如"情景交融"、"人物性格鲜明"、"情节起伏跌宕"、"描绘如画"等浅表层面上。这样的分析揭示不出不同时代、不同风格的作品的各自的特点，从而文学史著作也显示不出文学发展的历史轨迹，更不要说有什么思想、理论上的建树了。这种情况不能不说是反映了理论的薄弱。这自然不能一概而论，也有研究论著作出了深切独到的分析，开人眼界文心，特别是近些年来，不少研究者已在努力改变研究方法、思路，作了不少新的探讨，情况正在发生变化。但是，这也正说明文学史——古代文学研究需要掌握文学理论，借助文学理论，对作品把握得准确，解析得深切，论述有新的开拓、创造性，正是得力于研究者的理论素养，积极汲取新的理论成果。综观 20 世纪以来的文学史——古代文学研究的情况，如五四运动以后文学史研究的蔚兴，鲁迅、胡适开创了古代小说研究的新局面，50 年代古代文学研究的兴盛，以及鲁迅最初评《红楼梦》接受了新红学的"自传说"，后来又嘲笑了"自传说"，近年有些青年研究者引进西方叙事学的批评理论，对中国古代小说、叙事诗叙事艺术的研究，便深入了一大步。这种种情况，虽然不能等量齐观，成就和意义是不同的，有的有着一定的社会文化背景，有的基本上是纯文学的，但都说明了文学理论对文学史——古代文学研究有着转变文学观念、拓宽视野、改变研究思路、深化对作品的认识的作用。我们研究文学史——古代文学，如果能够尽量地掌握文学理论，不断吸收文学理论的新成果，与已掌握的历史文献知识结合起来，便会形成更高的文学鉴赏、分析能力，研究会有新的开拓、新发现，迈入更高的研究境界。

我们的文学史——古代文学研究与文学理论的疏远另一方面的现象是，我们很少有人意识到研究文学史并不只是要掌握和借助文学理论，也可以反转来丰富、深化、修正文学理论，至少说是可

以为丰富、深化、修正文学理论提供过去理论家未曾察知的、概括不周到的现象，或者说是有待于理论概括的素材。这是由于文学理论并不是凭空产生的，而是对以文学作品为中心的文学现象作出的抽象概括，没有对大量的具体作品的研究、认知，文学理论便无从发生，也不可能发展。从文学作品和与之有关的文学现象上升为文学理论，对文学作品的研究、认知，可以说是不可或缺的中间环节。正如有的文学理论家所说，文学理论如果不植根于具体文学作品的研究是不可能的。这个中间环节，文学理论家是要做的，古今有卓越成就的文学理论家都研读过大量的文学作品，他们的理论建树就是在他们对各种文学作品确有深知的基础上作出的，有些理论家还往往径直通过对某些作品的解析、评论，提出或论证某些理论问题。也有些论著是专门评论一部作品，却从中生发出了理论。例如，金圣叹是批点家，他评点《水浒传》，是为了为这部非写史的小说张目，与作为史传文学典范的《史记》作比较，提出一个是"因事生文"，一个是"以文运事"，也就阐明了小说与史书的基本差别。他批点的是一部小说，却建立了中国最早的较完整的小说理论。古代文学虽然是过去时代的文学，已经过反复解析、评论，但是，我们借助新的文学理论进行再研究、再认识，作出新的解析，不仅对所研究的具体作品有新的认识，也会对文学的某些问题有新的认知，有新的发现，依然有助于丰富、深化、修正文学理论。我们常常讲研究古代文学的宗旨是批判继承，弘扬传统，艺术借鉴，都是就文学作品的内容和表现方法、技巧讲的，其实还应该有对文学的一些基本问题的再认识这项任务。

文学是最多种多样的。文学理论总是依据一定的文化观念，就一定的时、地范围的文学作品，乃至某一体裁、类型的文学作品作出的概括，其中反映着理论家对文学的认知和期望。有的文学理论还是借助某种哲学理论，建构其理论体系的。文学理论不仅像其他学科一样，对研究对象的认识是不断深化、永无止境的，而

且还往往囿于所见所知，或者有所偏爱、执著，武断、偏颇、不周延种种情况，都是有的。文学史——古代文学研究所研究的是多个时代、多种类型、多种风格的作品，更能够理解文学的多样性，发现文学理论家未曾论及的现象和问题，可以丰富、深化对文学的认识，促进文学理论的发展。例如，关于文学的发展问题，西方曾有一种极端的论点，否定文学有史，也就是否认文学的历史联系是可以认识和把握的，即便多数理论家并不作如是观，但还是未曾作出具体的理论研究，因为单靠逻辑方法是作不出理论说明的，从而对不同时代的文学之间的传承关系的表述，也还嫌粗略、简单。文学史上有大量的现象，一些研究具体作家作品的论著中提出过一些情况，综合起来便可以看出文学发展的错综性，不仅顺向传承（包括主题的延续、题材的沿袭、作法的师宗、意象的积累等）是历史的联系，逆向的变异（西方理论家所谓“陌生化”）也是历史联系。如赵翼论韩愈：“李杜已在前，纵极力变化，终不能再辟一径，惟少陵险处，尚有可推扩，放眼觑定，欲从此劈山开道，自成一家。此昌黎注意所在也。”（《瓯北诗话》卷三）实际上文学的发展就包含着传承与变异两个方面，传承中有变异，变异中亦有传承。正是由于这样，文学的发展不是直线递增式的，文学的变化实则是表现于文学作品结构中不同因素的相互消长：一种素质增强了，另一种素质则减弱了。诗歌的异彩纷呈，正是由直和曲、形和神、功用和欣赏诸对立因素彼此消长所造成的。借用《水浒传》中的一段情节作为情节大框架的《金瓶梅》，题材的平凡化，人物的非英雄化，更贴近了现实，也就失掉了《水浒传》的传奇性和英雄主义精神。这样实际上也就为文学理论的丰富、发展提供了可作进一步理论概括的实际材料。

在我们的研究中也会发现有些作品的情况与文学理论中的某些原理、观念并不完全吻合。譬如，对悲剧和喜剧的界说，文学理论论著中多是沿用西方古老的观念：悲剧是美的毁灭，格调是崇

高、壮美；喜剧是对丑的讽刺，格调是滑稽。而在中国古代文学中，无论是作为审美类型，还是作为戏剧类型，情况都丰富得多。仅就元人杂剧说，悲剧类的《赵氏孤儿》与之相符，而《梧桐雨》、《汉宫秋》则异趣；喜剧类的《看钱奴》与之基本相合，而《救风尘》、《李逵负荆》则不大相合。有的研究论著不囿于原有的理论界说，如实说明悲剧有肯定性的崇高型的，也有非崇高非壮美的、否定性的；喜剧有否定性的、讽刺型的，也有肯定性的，有讽刺而重在颂扬。这对文学理论更直接是一种补充、修正。

过去，我们解析、评论古代文学作品着眼于要解析、评论的具体作品本身，以作出价值判断为终结，对文学现象也往往是停留在描述的层次上。这是过于执著于文学史——古代文学研究与文学理论的分工，并由之形成了固定的与理论家不同的研究路数和思维方式。如果我们意识到文学史——古代文学研究和文学理论并不是不搭界的，而是可以是也应当是彼此沟通的，我们要借助文学理论，也可以资助文学理论，即用我们获知的经验性材料，向文学理论提出问题，提供营养，乃至制成理论的半成品，也就是作出一定的理论概括，那么在文学理论和文学史——古代文学研究交界的区间里，可以说是有文章可做的。文学史——古代文学研究有了这样一项课题、一种意义，很自然地会拓宽视野、思路，不再仅仅关注古代文学具体作家作品的价值，由之延伸到对文学的各方面的体察、对文学理论问题的思考，研究也就更有活力了。

（原载《〈文学遗产〉创刊四十周年纪念文集》，文化艺术出版社1998年版）

王渔洋早年诗集刻本

王渔洋为清康熙一朝诗坛巨匠。他自幼能诗，终生不废吟咏，往往是随时付刻，先有单刻小集，积数年复汇成集，临终前又总其成，编成《带经堂集》（包括文集），数度汇刻，多有所删汰，早年尤甚。惠栋《渔洋山人精华录训纂》卷首"凡例"云："《带经堂集》最后，较之《入吴》、《过江》、《渔洋山人》、《礼部》等集，逸者盖三之一"，"又，诸集诗句，间有异同"。

渔洋早年诗单刻小集，并汇删而成的《阮亭诗选》，自《带经堂集》及《精华录》出，多已湮没，近世罕见传本。兹就渔洋自述、诸家著录，及所仅见者，略加考述以见渔洋早年诗集刻本及数度汇删之大概，便于辑出《带经堂集》外之逸诗。

《落笺堂诗》

渔洋自述："予幼年入家塾，肄业之暇，即私取《文选》、唐诗洛诵之，久之学为五七字韵语"，"十五岁，有诗一卷，曰《落笺堂初稿》。兄（指王士禄西樵）序而刻之"（《居易录》卷五）。其门人盛符升康熙元年刻《阮亭诗选》，卷末跋云："前乎是稿，有琅琊二王合刻

焉，有西樵山人之刻焉。”后者，当指此《落笺堂初稿》。

惠栋注《渔洋精华录》，去渔洋辞世不远，已列入《落笺堂初稿》“未见书目”，仅据渔洋自述注：“十五岁以前诗。”近世亦未发现有传本。渔洋晚年追录于《蚕尾续诗》卷十六《雪中作》（己丑正月廿六日）、《乞竹》（己丑二月廿六日）两首。近世，伦明著《渔洋山人著述考》著录《表馀落笺合选》十一卷，顺治刊本，王士禄、士禛著，周南、王士禧选。卷首“凡例”七则，中云：“余两人新旧作，不下数千，兹编初出，不及备载，尚存箧笥。至贻上和月泉吟社六十篇，不复编入。”此渔洋兄弟合选本未获见，据伦氏所引“凡例”语，其为著者自撰，其中所收渔洋诗，当不止十五岁以前之作。

国家图书馆藏《琅玡二子诗选》，亦十一卷，内封题“琅玡二子诗选”，右题“高念东、周逸休两先生论定”，左题“王子底（讳士禄，号西樵）、王贻上（讳士禛，号阮亭）初集”。卷首有高珩念东丙申上元序、吴伟业己亥九月序、姚佺序（未题年月）及周果圣穰己亥中秋《跋表馀落笺合选诗后》，而无“凡例”。各卷参选者不一，第一卷题“娄东周南二为、弟王士禧吉礼选”。吴、姚二序均言及是应周二为、逸休昆季之请而作，周果跋中有“家尊既付校雠，予小子因得竟读诸体毕”之语，是则此渔洋兄弟合选本系顺治十六年己亥刻于吴中。盛符升刻《阮亭诗选》跋语所云“琅玡二王合刻”，殆即指此本。此本与伦氏叙录之《表馀落笺合选》，卷数相同，均有娄东周氏兄弟参选，周果跋文又题作《跋表馀落笺合选诗后》，疑两本为一书。然此本卷首无“凡例”，伦氏未叙及高、吴、姚三序及周果跋文，大概并非漏录，而是彼本便无有。故又疑此本后出，周氏增入序跋，不刻“凡例”，便突出了自家编校之功。集中有西樵《周二为明经、西侯中翰暨逸休师寓书致先祖挽章答谢》（七律），中云：“北至一帆梅蕊发（先是冬初致书逸休师），南来千里雁行修。羊昙马策情何痛，徐穉生刍义最遒。”又有渔洋《九日风雨寄吴中周逸休先生书有作》（五律），末联云：“床头数丛菊，聊足慰离忧。”见得两家是有交谊

的，周逸休可能曾为新城王家西宾。后来渔洋编《感旧集》，却未收周氏兄弟诗，不知什么缘故。

此集分体编次，一体中先西樵诗，后渔洋诗。所收渔洋各体诗凡二百八十八首，部分诗作期是可以考知的，如上述寄周逸休诗，联系西樵诗，可知作于顺治十年癸巳其祖王象晋逝世之前月；《历下送坦公先生之浙藩》（五律），据《清史稿职官表》可知作于顺治十一年甲午秋张缙彦由山东转任浙江布政使离开济南时；《都门感怀寄徐东痴、家子底、礼吉、子侧诸兄》（七律）等在京中作，当为渔洋顺治九年、十二年两度上公车时写的。又渔洋晚年时而追忆早年旧作，录入《蚕尾诗集》中，其中多首见于此集。如《宿傅济汝留壁》（七律），追录于《蚕尾续诗》卷十，题《冬夜过傅济汝》，下注："顺治癸巳少作追录。"《河边楼上题弹筝者》（五律）、《赵北口柳枝词》"湖光如镜复如酥"、《杨村舟中》、《初春三日过济南作》（七绝），分别追录于《蚕尾续诗》卷八、卷九、卷八、卷七，题《河楼听筝者》、《赵北口竹枝词》、《杨村舟口中戏题》、《初春济南作》，都注作"顺治乙未旧作"。高珩序作于顺治丙申上元日，此集所收都为顺治十二年渔洋二十二岁以前诗。

渔洋立意存诗，断自顺治十三年丙申始。门人程哲云："盖自明其精专斯道者，实乙未成进士后也。"（《带经堂集》第一编序），然乙未以前诗并非没有佳什，渔洋晚年频频追录，便有惜其亡佚之意。此集出，邹漪曾选入《名家诗选》凡一百二十首，题《王贻上诗选》。乾隆间张承先曾从中辑出，刻为《渔洋集外诗》，卷首有钱大昕序。其书有光绪间《观自得斋从书》本。其中所收渔洋诗仅为此集之小半，幸而有此传本，得见渔洋如许少年之诗。

顺治丙申至辛丑单刻小集

顺治丙申后，渔洋肆力诗歌，单刻小集相继而出，有一年之诗，有一题之诗。其中今日有存者，有不存者，存者亦颇罕见。依年月先后，列述如下。

《长白游诗》 长白山在新城邻邑邹平县境。渔洋自述："予幼自己酉、丙戌间，避兵长白，即《史记》所称副岳也。""后丙申春，始与邑高士徐夜东痴同游，凡柳庵、上书堂、醴泉寺诸胜，皆至焉，刻《长白游诗》一卷。"（《居易录》卷五）惠栋"采用渔洋书目"著录。近世不见著录，殆无传本。后出之渔洋诗集中有丙申年作之《栗溪抵柳庵溪路中作》、《柳庵晓起同徐东痴饮溪中作》、《醴泉寺高阁瞻眺有怀范公》、《书堂》等诗近二十首，当出其中。

《丙申诗》 渔洋有《自题丙申诗序》，中云："性不好名，谬见知于当代名辈，征索遂多，因复取丙申一年诗，裒而次之。"（《阮亭诗选》卷首）《自撰年谱》"顺治十三年丙申"："诗集编年始此。"又，渔洋自述，顺治十八年，"以诗贽于虞山钱先生"，"皆丙申年少作也"（《古夫于亭杂录》）。惠栋"采用渔洋书目"著录，近世无传本。渔洋晚年追录《丙申诗序》，末注："此序少作，久不存稿。因牧斋先生曾许篇中谈艺四言稍有当于诗旨，故追录而存之。"（《蚕尾续文》卷三）疑此集未刻。《阮亭诗选》前三卷为丙申诗，小序云：

> 丙申之岁，予始释褐里居，却扫杜门，发藏书读之，益肆力于诗歌。春游长白，信宿范文正公祠下。夏五，之海上，省家兄西樵于官舍，登三山亭，以观沧海，泓峥萧瑟，蓬丘方丈，近在眉际，皋然有褰裳濡足之思焉。秋吊栾公社之故墟，与海石往复甚久，得诗二百许篇，删存如千首，厘为三卷。《丙申诗》之篇什，大概如此。

《彭王倡和集》 《阮亭诗选》卷八己亥诗自序:"己亥三月,余复游京师。……是冬,与海盐彭孙遹、嘉善魏学渠卜邻宣武门外,有香奁倡和诗。"《自撰年谱》"顺治十六年"惠栋注补:"是冬,山人与西樵及羡门倡和香奁体诗,刻《彭王倡和集》。"羡门,海盐彭孙遹,字骏孙。渔洋《岁暮怀人绝句》云:"同流文采推彭十(骏孙),宫体新词徐庾前。"渔洋兄弟好香奁体,《琅玡二子合选》卷七即为香奁体,选西樵三十三首,渔洋二十五首。以有同好,故有倡和。此集今存,《中国古籍善本书目》著录。

《过江集》 孙殿起《贩书偶记续编》卷十四著录:"顺治辛丑刊。"渔洋自述,顺治十七年庚子冬,"以公事渡江往毗陵,与京口别驾程康庄昆仑同游金、焦、北固,及鹤林、招隐、竹林寺、海岳庵诸名胜,有《过江集》"(《居易录》卷四)。有程康庄、张九征序。自序云:

> 顺治庚子仲冬,予病初起,有事南兰陵,八日而返,得游记六、题名七、古近体诗四十篇,编为一通,曰《过江集》。

文末又云:

> 兄东亭(士祜)怀京岘之胜,遂同斯游,得诗若干首,附于后。

《入吴集》 渔洋自述:"辛丑春,以例往松江谒直指,次浒墅,闻邓尉梅花盛开,遂轻舟入太湖口,自光福、元墓,留圣恩寺四宜堂,赋诗数十篇而返,因自号渔洋山人。有《入吴集》。"(《居易录》卷三)首有林古度茂之、顾宸修远序。自序特言明取号之由,云:"渔洋山在邓尉之南,太湖之滨,与法华诸山相连缀,岩谷幽窅,筇履罕至。登万峰而眺之,阴晴雨雪,烟鬟镜黛,殊物妙好,不可名状。予入山探梅,信宿圣恩寺还元阁上,与是山朝夕相望,若有夙因,乃自号渔洋山人云。"《贩书偶记续编》卷十四著录:"康熙间刊。"黄裳《清代版刻一隅》著录,有首页书影。

《秦淮杂诗》 顺治十八年辛丑春,渔洋以谳通海案,居南京作。小序云:"以所居在秦淮之侧,故所咏皆秦淮之事,而以'秦淮'

名篇。"末署"辛丑暮春自记于古邀笛步之水阁"。汪琬《白门诗集序》言之较详:"贻上再至白门,馆于布衣丁继之氏。丁故家秦淮,距邀笛步不数弓。贻上心喜,遂往来赋诗其间。丁年七十有八,为人少习声伎,与歙县潘景升、福清林茂之游最稔,数出入南曲中,及见马湘兰、沙宛在之属,故能为贻上缕述曲中遗事,娓娓不倦。贻上益喜,辄掇拾其语入《秦淮杂诗》中。诗益流丽悱恻,可咏可诵。"《清代版刻一隅》著录。国家图书馆藏《新城王氏杂文诗词十一种》,康熙刊本,有此集。

《銮江倡和集》 渔洋《自撰年谱》"顺治十八年辛丑"惠栋注补:"七月,与全椒吴玉随客仪真,有《銮江倡和集》。"并全引渔洋序。序中云:

> 乃者昆山双璧,平舆二龙,名流生射雉之城,尊宿惊石麟之异。竹林诸子,并擅清远之名;阳夏群贤,早识封胡之誉。既已牙期同调,兼之孔李通家。垫巾而共访名园,命楫而同游江郭。挥杯击钵,四部俱成;裂素题襟,千人自废。州来名士,尤工倒薤之书;稷下狂奴,欲赠纫兰之佩。人凡四,诗凡四十五首,附见十一则,为《銮江倡和集》,则亦犹温李之汉上、皮陆之松陵云耳。

按:四人者为渔洋与吴玉随(名国对),及冒襄二子冒谷梁、青若。渔洋《香祖笔记》、《渔洋诗话》记及与吴国对同客仪真、同应廷试事,末尾均注云:"详《銮江倡和集》。"由之可知序中所谓"附见十一则",都是记叙其间交往之事,或者还有与冒襄二子交往之事。此倡和集,渔洋在《阮亭诗选》卷十六卷首注明"另为专刻,今编入"。然近世不见著录,大概已无传本。

《岁暮怀人绝句》 渔洋《自撰年谱》"顺治十八年辛丑":"冬赴淮安甓社湖中,作《岁暮怀人绝句》六十首。"《阮亭诗选》"辛丑诗"小序亦有"为《入吴集》"、"为《岁暮怀人绝句》"语,且注云:"《岁暮怀人诗》别为专刻,今编入。"近世不见著录,大概已无传本。可惜

的是原作六十首，《阮亭诗选》只有五十一首，再到《渔洋诗集》便只有三十二首。

《白门集》 惠栋"采用渔洋书目"列《白门集》(汪蛟门等序)、《白门后集》(汪钝翁序)两种。按：渔洋官扬州司礼期间，三度至南京，一是庚子秋为乡试副考官，二是辛丑谳通海狱，三是内迁礼部解扬州任客居。《阮亭诗选》"庚子诗"小序称有《白门集》，未言"专刻"，"辛丑诗"小序称"为《白门诗》"，有"别为专刻"语。又，《自撰年谱》庚子年未记有《白门集》，辛丑年叙及《白门后集》。《秦淮杂诗小序》云："此外有作，则隶之《白门前后集》。"据此可知，《白门前后集》是合为一集，前集没有单行。汪琬序，今见于《汪钝翁文钞》卷三，特叙馆于丁继之家作《秦淮杂诗》事，最后讲及渔洋《岁暮怀人绝句》特誉丁继之，"缀于篇首"，可断此序作于次年春，时汪琬自吴中返京过扬州，与渔洋同游数日。此集近世无传本。

《阮亭诗选》

山东图书馆藏本，凡十七卷。封题"渔洋山人集"，正文版心及各卷首均刻"阮亭诗集"。卷首有钱谦益、李元鼎、黄文焕、熊文举、李敬等二十七家序，及兄西樵序、《自题丙申诗序》、本集自序。《自序》末云："友人盛珍示、崔不雕辈，请余丙申以后纪年之作校雠而刻之吴中，予不能禁也，聊为述大旨如此，辛丑九日雨中舟次召埭书。"是为渔洋与盛珍示商定校刻此集之时。盛珍示名符升，崔不雕名华，都是渔洋上年分校南闱所取之士。卷末有盛珍示跋语，题"壬寅五月即望昆山盛符升谨识"。是为其校刻将成之时。渔洋《自撰年谱》"康熙元年壬寅"："是春，盛侍御集丙申以来至辛丑纪年之作，刻之吴下。"正合。

此集二十七家序，集渔洋近几年，特别是初仕扬州两年来持诗

请题之文，部分已载于已出之单刻小集卷首，如林古度、顾宸《入吴集序》。诸家各就所见渔洋诗集、诗稿，赞誉虽一，所论则极纷纭，至有几家原是题《琅玡二子诗合选》者。钱牧斋文名最高，一言九鼎，序中有"予八十昏忘，值贻上代兴之日，向之镞砺知己用古学劝勉者，今得于身亲见之，岂不幸哉"之语，可谓赏誉非常，自然要置于诸家之首。

此集为编年诗集，收顺治十三年丙申至十八年辛丑凡六年诗，一年中以诗篇多少分卷，少则一卷，多则四卷，多数为三卷。各年诗之首卷，卷头有小序，简述作者该年之行踪、诗作情况。如卷十一"庚子诗"小序：

> 己亥冬，予谒选人，得扬州法曹。庚子三月赴官，生平濩落偃蹇，至是执手板学为吏。春夏浮宅于江淮之间，时有故园之思。秋八月，秦淮锁院，示疾几殆，归卧羼提阁中两月。冬渡江至毗陵，过云阳，泛棹京口，登三山，入鹤林、招隐诸寺。有《白门》、《过江》诸集。汇为庚子诗，凡三卷。

此种体例利于后世读者知人论诗，省却另外检索诗人生平文献之不便。

此集汇集了著者此六年间已刻之小集和未刻之诗稿。除各年诗小序中言及一些情况，有些卷之首，还有补充说明。如卷十三"庚子诗三"下注："《过江集》别为专刻，今编入。"卷十五"辛丑诗二"，下注："《白门后集》、《秦淮杂诗》别为专刻，今编入。"这对辨明惠栋"采用渔洋书目"所列诸诗集之刻与未刻，足资参考。

此集是渔洋诗之自选集，六年诗均有所删存。各年诗前小序，便有所交代。如卷一"丙申诗"小序，谓是岁"得诗二百许篇"，当是渔洋已佚之《丙申集》的原数。此集三卷"丙申诗"凡一百二十八首，未选入者当在数十馀首以上。再如卷十四"辛丑诗"小序，于叙述本年行踪后云："各得诗一卷，为《入吴集》，为《白门后集》，为《秦淮杂诗》，为《銮江集》，为《岁暮怀人绝句》，汇删为之辛丑诗。"《岁

暮怀人绝句》,单刻本已不存,按渔洋自述,凡六十首(《渔洋诗话》),未选入者九首。应当说,渔洋此六年诗大部分是存留于此集中,可见题曰"诗选",并非一般意义上的精选,而是如其删诗断自丙申始一样,是又一次的筛选,意为存其所当存,传其所当传者。至删汰若干诗之原因,那是要另作分析的。

此集所收渔洋丙申至辛丑六年诗,盛符升已作了两个统计。一是跋语中说:"右集济南王先生诗十七卷,自丙申至辛丑六年,共一千二百二十二首。其间得古诗二百十八首,得近体诗一千有四首。而古诗为五言者一百二十六,为七言者七十一,为长短句者二十一。近体之为五言者三百五十七,为七言者一百七十八,为绝句者四百六十九。呜乎,可谓体备而词宏矣。"二是卷首目次,各卷都注明了篇数:卷一丙申诗七十首,卷二丙申诗五十三首,卷三丙申诗六十一首;卷四丁酉诗七十九首;卷五戊戌诗五十首,卷六戊戌诗五十五首,卷七戊戌诗七十首;卷八己亥诗六十二首,卷九己亥诗六十五首,卷十己亥诗六十一首;卷十一庚子诗七十首,卷十二庚子诗七十三首,卷十三庚子诗五十六首;卷十四辛丑诗八十一首,卷十五辛丑诗八十首;卷十六辛丑诗九十九首,卷十七辛丑诗一百三十二首。然,依此相累计,仅为一千二百十七首,与按体统计数不一致,不知是哪一种统计有误。

这里无暇重作统计,我们所关心的是八年之后,即康熙八年己酉,渔洋编辑顺治丙申至是年十四年之诗为《渔洋诗集》,对此六年之诗又作了何等删存?兹依次逐年比较如下:

	阮亭诗选		渔洋诗集		差额
丙申年	卷一 70 首 卷二 53 首 卷三 61 首	184 首	卷一 64 首 卷二 68 首	132 首	52 首
丁酉年	卷四 79 首	79 首	卷三 41 首	41 首	38 首
戊戌年	卷五 50 首 卷六 55 首 卷七 70 首	175 首	卷四 74 首	74 首	101 首
己亥年	卷八 62 首 卷九 65 首 卷十 61 首	188 首	卷五 53 首 卷六 64 首	117 首	71 首
庚子年	卷十一 70 首 卷十二 73 首 卷十三 56 首	199 首	卷七 76 首 卷八 68 首	144 首	55 首
辛丑年	卷十四 81 首	392 首	卷九 61 首 卷十 78 首 卷十一 82 首 卷十二 81 首	302 首	89 首
合计		1217 首		810 首	407 首

由此表可见：第一，由《阮亭诗选》到《渔洋诗集》，删汰正当三分之一，可谓渔洋自编诗之又一次的筛选。欲辑《渔洋诗集》外之诗，由此集可得四百馀首，堪称大宗。第二，渔洋于此六年诗之删存，各年不一致，有的删存近乎半数，有的删汰不足四分之一。其删汰之因由与人事变迁、渔洋思想和诗艺之变化，可能有某种关系。此集对研究渔洋生平交往，以及诗集之汇合、删存诸事，可谓颇多裨益，值得重视。

复缀一事：余初阅惠栋"采用渔洋书目"中有《渔洋山人集》一

种,下注:"倍渔洋诗,牧斋序。"不知其所指。至此方悟,殆即此《阮亭诗选》,谓"倍渔洋集",是乃未作统计,约略估计而已。

(原载《中国典籍与文化》2002 年第 1 期)

解识龚开

自清代以来，谈论《水浒传》者往往要提到载于周密《癸辛杂识·续编》中的龚开所作《宋江三十六赞并序》，考论水浒故事的演化的论著更少不了作些考论、评议，然对龚开其人却疏于作番认真的考察，以致至今所知甚为简略。

其实，有关龚开的文献资料并不少有[1]，与龚开有过交往的宋元间人，有的还是很有名气的人物，就有写给他的或为他写的诗文，当属第一手的材料。本文就已见到的有关龚开的材料，做些烛幽索隐的工作，进一层地了解其人其事，以补读其书不知其人其事之缺憾。

宋末的龚开

多种古籍的龚开小传，只是说到他宋季为"景定间两淮制置司

① 参见王德毅、李荣村、潘伯澄合编《元人传记资料索引》"龚"字目，中华书局1987年版，第2194～2196页。

监当官”[①],“尝与(陆)秀夫同居广陵幕府”[②],或云“同陆秀夫同居李廷芝幕府”[③]。两淮制置使官署在扬州,景定间两淮制置使为李庭芝。监当官是制置使属下掌管盐、茶、酒税务的吏员。诸种说法是一致的,但实在太简略了。

可以补充的有以下几点:

景定前曾入赵葵幕

黄溍《金华黄先生文集》卷二一有《跋翠岩画》(龚开号翠岩),中云:

> 先生盛年,客于信国赵公,颇欲以奇伟非常之功自见。遭值圣时,海宇为一,老无所用,浮湛俗间,其胸中之磊落轩昂、峥嵘突兀者,时时发现于笔墨之所及。……以大德戊戌春,见先生于钱塘,今已五十年,因观先生所为《孟浩然诗意图》,聊识其后云。(《四部丛刊》影印元刻本)

黄溍自云元大德戊戌即大德二年(1298)在杭州见过龚开,其时他尚未做官;五十年后已是官翰林直学士,知制诰同修国史,所以将元灭南宋说是“遭值圣时,海宇为一”。但他对龚开入元后“老无所用”还是同情的,也知道其为文作画都是发泄其胸中愤闷之气,只是不敢说得太透彻明白。他是了解龚开的,跋文开头说龚开盛年“客于信国赵公”,应当是可信的。

这里说的信国赵公是谁?有宋一朝封信国公之赵姓者有多

---

① 夏文彦:《图绘宝鉴》卷五,《四库全书》本。朱谋垔:《画史会要》卷三,《四库全书》本。

② 吴莱:《桑海遗录序》,载《渊颖集》卷十二,《四库全书》本。

③ 王鏊:《姑苏志》卷五十七,《四库全书》本。

人,只有年代相符者方是。盛年,指青壮年。陶渊明《杂诗》其六:"求我盛年欢,一毫无复意。"李公焕注:"男子自二十一至二十九则为盛年。"[①]龚开生于宋嘉定十六年(1222)。[②] 旧传称他景定间为两淮制置使监当官,即便从景定元年(1260)算起,也已经近四十岁,该是人到中年了。"客于信国赵公",当在其前。检阅《宋史》,当龚开"盛年"之时,封信国公者为赵葵。赵葵早年随父兄抵抗金兵,有战功,继之又平定李全,遂为淮东制置使。端平年间,他支持朝廷中乘金朝为蒙古所灭之机进军收复三京之议,自请进军河南,由于水灾,粮运不济,为元兵所败。嘉熙元年(1237),知扬州,依旧为淮东制置使,前后八年垦田治兵,卓有成效。淳祐九年(1249),为江东安抚使,特授右丞相兼枢密使,封信国公。景定元年,授淮东宣抚使,知扬州,时已是八十老翁,不久就解职,寻卒。《宋史》卷四百一十七本传赞曰:"宋自端平以来,捍御淮、蜀两边者,非葵材馆之士,即其偏裨之将,朝廷倚之,如长城之势。及其筋力既老,而卫国之志不衰,亦曰壮哉!"[③]就"盛年"而言,家在淮阴的龚开大约是在赵葵为两淮制置使,治扬州,积极垦田治兵,加强边务期间,进入其幕府的。所谓"颇欲以奇伟非常之功自见",是说龚开在赵葵幕中也为御边卫国奋力公干,积极建言献策,要建立奇伟非常之功。

赵葵以老迈离开扬州,李庭芝先后为淮东制置使、两淮制置使,可以想见龚开是留了下来,转入李庭芝幕中。他在赵葵幕中,没有留下什么突出的事迹,不广为人所知;而居李庭芝幕府,却屡为后来为之作传者说及,是由于其同幕友人中出了后来抱宋幼帝

---

① 参见《汉语大辞典》第7册第1425页"盛年"释文。

② 《元人十种诗》本《霞外诗集》卷首龚开序,末署"淮阴龚开圣予甫序于西湖客舍,时年八十一"。序中说到诗集作者马臻大德辛丑(五年,1301)去大都,次年归来,出诗卷邀序。是龚开生于南宋嘉定十五年(1222)。

③ 中华书局1976年点校本,第36册,第12512页。

赵昺蹈海殉国的陆秀夫,而他为之作了一篇传——《宋陆君实传》。

与陆秀夫的友谊

龚开为陆秀夫作传是入元以后经过多年酝酿才完成的。他之所以要为之立传,固然是因为陆秀夫在宋朝历史的尽头做出了亘古未有的壮烈之举动:先驱赶妻、子投海死,随即背负拥立不久的皇帝投海,与国同终。作为同乡(陆秀夫为盐城人,与淮阴同属淮安府)和同幕友人,龚自感有义务传述其事,"使潜德幽光,浮于伟节"。传文叙陆秀夫与同年进士钱真孙(淳甫)一同入淮南幕府的缘由,在幕中为人处世之稳重,及深得李庭芝器重的情况,颇为具体。如中云:"淮南幕府号'小朝廷',人物如林,淳甫与君实能自植立。其人沉静寡言,与人交不翕翕热,凡僚吏因公事过阁,要以主宾情接为贵,而君实退然托处,非谢举谒告,未尝过阁。有集,则持敬尊俎间,终日,与客俱退。制使以此雅器重之,不欲挠拂其志。驯以举格改,合入官,三迁至主管机宜文字,分拟诸房公事,职无不举。"[①]见得他对陆秀夫非常了解,二人相处得也颇为融洽。

《宋史》卷四百五十一本传记陆秀夫生平,包括后来陆秀夫追从赵昰、赵昺二王辗转浙、闽,及最后在广东崖山殉国,与龚开所作传文内容基本相同,语句也多一致,最明显处就是传文开头叙陆秀夫的出身及其在李庭芝幕中的表现。《宋史·陆秀夫传》无疑是主要依据龚开所作《宋陆君实传》作成的。假如龚开没有为陆秀夫作传,《宋史》即便要为之立传,也肯定会简略得多。即此便可以用元人吴莱的话说:"其人殆亦无负于秀夫者哉!"[②]

① 《宋遗民录》卷十,《知不足斋丛书》本。

② 《桑海遗录序》,载《渊颖集》卷十二,《四库全书》本。

龚开在李庭芝幕中有何作为，文献无征，只从方回《桐江续集》卷三十二《送钱纯父西征集序》里发现了他参与的一次活动：

岁己巳冬，荆阃吕少傅卒于鄂，以淮阃李端明星驰进司江陵。庚午春，钱纯父以京西湖北仓漕兼制参，偕陆君实制机、毛元升制干，自淮如荆，至则纯甫领鄂留务。时，赵子晋守京口，赵几仲为江东仓，孙吴会楚望以常州守寓京口，龚开圣予、莫仑子山、柳岳子山、刘澜养源、李辟，皆饯之行者。独李辟予不熟其名，亦在行。养源至池阳，圣予至皖口，噫嘻，今尚忍言之乎！（《四库全书》本）

事情是这样的：当时元军正集中兵力围攻襄阳，作为渡江灭宋的突破口，淳熙六年（1269）冬，宋襄阳主帅吕文德（封少傅）病死，朝廷急调李庭芝为京湖制置大使，督师襄阳，其两淮属下的钱真孙（纯父即淳甫之异文）、陆秀夫也随从前往。他们是去战争前线，而且形势严峻，是以有多位官吏、名流汇集起来，在京口（今丹徒）为之壮行，洒酒酹江，赋诗相激励。所谓《西征集》，当是汇集了当时饯行活动中的倡酬诗篇。事情已过去许多年，襄阳失陷，元军大举渡江，灭了宋朝，所以序中追述当时饯行之事，不禁有“噫嘻，今尚忍言之乎”之悲叹。

序中说到龚开送钱真孙、陆秀夫去襄阳前线，竟然随船送到皖口（今安庆）。在同船起居中，少不了要谈论时局和国家之安危。在龚开，应该不止是笃于同幕友谊，极表不胜依依之情，至少还有非常关心关系到国家安危的襄阳战事之前景的心肠。他当时已年近知天命，多年在以御边为重任的两淮幕府中为僚吏，要以自己的经历、识见，对西去前线的幕友尽情尽意地有所建言、叮嘱。

随抗元官兵南去

龚开送钱真孙、陆秀夫西去后的行迹，也无文献明白地记载，但却不是完全无迹可寻。

龚开《辑陆君实挽诗序》自署“壬辰三月”即元至元二十九年(1292)暮春作。序文先叙辑挽陆秀夫诗之缘起，谓对于“舍生就义，为万世纲常立本”的陆秀夫，无论亲疏远近都会哀之、挽之的，事关人心、万世，接下来有这样几句：

> 往，仆自泉南回浙西，闻公死事，悲悼不胜情，将以诗吊，而不敢轻为，惧传闻之失实也。[①]

这是他追述最初听到陆秀夫死讯时的情况，当时他从“泉南”回到浙西不久。浙西，或即指杭州。陆秀夫在广东崖山(今珠海境内)抱帝昺蹈海而死难，是在宋祥兴二年(1279)二月，消息传到浙西应当不会晚于这年冬天。“泉南”，当指福建泉州治所以南地方。泉州濒临泉州湾，为南宋海上贸易重镇，置市舶使司，称望州。临安失陷后，陆秀夫等拥载着赵昰、赵昺二王，就是由温州经福州、泉州，辗转到潮州、广州方面去的。过泉州时，曾与泉州市舶使升招抚使的蒲寿庚发生矛盾，蒲寿庚“怒杀诸宗室及士大夫与淮兵之在泉者”，以城降元。嗣后，张世杰欲收复泉州，在福州的淮兵欲杀已叛宋降元的原福建招捕使王积翁，以响应之，“皆为积翁所戮”[②]。龚开“自泉南回浙西”一语，意味着宋亡之前他是到过泉州的。在那种年月到那个地方，他绝不会是去旅游的，按照他的身份、经历

① 《辑挽陆实挽诗序》，载《宋遗民录》卷十，《知不足斋丛书》本。

② 《宋史》卷四十七“瀛国公本纪附二王”，中华书局点校本，第3册，第942～943页。

和性情，合乎情理的推断，应当是随着往南败退的宋朝官兵，辗转到泉州一带地方的。由于年事已高，队伍溃散后感到大势已去，便无奈地返回浙西。

吴莱的《渊颖集》卷三有一首诗，题作《观淮阴龚翠岩所修古棋经》，细读之，内容与题目甚不吻合，却隐伏着龚开的行迹。这里分段引录并解析如下：

淮阴老人古棋经，广陵大幕青油厅。
一江对垒静昼日，三楚结阵铿流星。
东南宾客少驰檄，白黑纹楸即强敌。
坐隐萦回建旌旆，手谈劈剥藏矛戟。[①]

前八句意思是显豁的。开头两句点明了龚开喜弈及其所在地方。"一线"，无疑指长江；"三楚"，唐以来多指湖北湖南地区。二句概括了局势：长江一线尚安稳，荆襄一带战事正激。"流星"，古剑名，指兵器，这里可能是指宋元交战中已使用的火炮。"坐隐"、"手谈"，语出《世说新语·巧艺》，为下围棋之雅称。"建旌旆"、"藏矛戟"，都是比喻对弈犹如作战。总起来说，八句的意思是龚开居扬州幕府，东南一带尚平安无事，喜欢与人下棋。

中间八句就闪烁其词了：

世间风雨长百变，身佩安危知几战？
昆河割破半藩篱，涨海扫空全局面。
乐矣军中有此娱，攻城掠野类兵书。
宫殿寝园终草莽，冕旒章服到鲛鱼。

此八句之前四句，若顺承前面两句"坐隐"如"建旌旆"、"手谈"如"藏矛戟"来理解，似乎也是比喻，即以战局、时局比喻棋局，言其变化多端，终有胜负。然而，这里偏于说败，而且说的是实事实情："昆河割破半藩篱"，指南宋为半壁江山；"涨海扫空全局面"，谓南

① 《四库全书》本。下两段引文同。

宋灭亡,元统一了天下。“涨海”,即南海,首出鲍照《芜城赋》:“南驰苍梧涨海,北走紫塞雁门。”《旧唐书·地理志四》:“南海在海丰县南五十里,即涨海,渺漫无际。”[①]南宋最后的小朝廷就是在那里覆灭的,元朝始称统一天下。清人王邦采、王绳曾笺注此诗即云:“二语言宋之南渡,航海,以迄于亡也。”[②]这便不单是比喻棋局了。

后面四句更为明显。“乐矣军中有此娱,攻城掠野类兵书”,无疑是实写军中人弈棋,研讨棋经。“宫殿寝园终草莽”,历来是作为亡国的景象。“冕旒”,帝王的冠饰;“章服”,官员公服。两者一起“到鲛鱼”,岂不正是方回追悼陆秀夫的诗中“鱼腹葬君臣”[③]一句的翻版!指的是成为宋亡之表征的陆秀夫抱帝昺蹈海之事。

这一段诗,前有“身佩安危知几战”,后有“乐矣军中有此娱”,主语为谁?依照诗题点明了龚开姓字,开头一段又明写龚开在扬州幕府中嗜棋,这里的主语自然还应该是龚开。诗写龚开在抗元军中下棋,下到宋亡,这就说明他在宋亡前数年间是在抗元军中度过的。诗的最后一段是:

> 君不见蜀山妇姑三十六,破屋数间昏不烛。
>
> 夜来教得王积薪,满眼长安胡马尘。

这里用了唐传奇《集异记》中的故事:安史之乱中,翰林棋手王积薪追随唐玄宗幸蜀,投宿民家,夜中无烛,听见妇姑在东西两室中以口语对弈,只三十六招,便决出胜负。天明王积薪向她们请教棋艺,妇教以攻守之法。后来,王积薪便成为绝世高手。诗作者用此故事自然还是为了关合诗题《古棋经》,又借以引出最后“满眼长安胡马尘”一句,另外还有什么意思,就不好臆测了。而这全诗最后一句,是化用了杜甫的诗句。杜甫在沦陷于安史叛军的长安城中,

---

① 中华书局1976年点校本,第5册,第1712页。

② 《渊颖集》卷五,《丛书集成初编》排印本,第154页。

③ 《宋遗民录》卷十附录方回《悼陆君实》,《知不足斋丛书》本。

满目凄凉，无限悲哀，写了《哀江头》，结末云："黄昏胡骑尘满城，欲往城南往城北。"这里化用之，可谓微妙地写出了类乎杜甫陷贼时那种境遇中的一位老人的悲苦之情。而这老人岂不就是诗题中点明了的淮阴龚翠岩开！这样，龚开从扬州幕府——抗元军旅——故国遗民的历史身影，就隐现于诗中了。

入元后的龚开

多种史志的龚开小传，大都说他入元不仕，寓居吴中，"与高邮龚璛为忘年友，时人谓之楚两龚，以比汉之两龚"[①]。这自然是事实。马臻《霞外诗集》卷二《送龚圣予之姑苏别业谒戎使君》，诗云："三峰有约期终隐，五马推荐莫谩违。"(《四库全书》本)见得龚开在苏州有房舍，并曾有地方官员要荐举他，"莫谩违"之语是叮嘱他拒荐要态度委婉，不失礼貌。他自然像汉哀帝时的龚舍、新莽时的龚胜一样，终未应征，以清节著称。他与龚璛也确有交往，龚璛《存悔斋稿》有《题龚岩翁龙马图》、《龚岩翁以焦墨作乱山甚奇为作六言》两诗。[②] 不过，龚璛曾应荐出山，做了多年学官，以江浙儒学副提举致仕。[③] 他以"存悔"名其诗集，大概即寓悔不该应荐出山之意。

然而，龚开在苏州并没有留下什么事迹。吴莱《桑海遗录序》中说他"及世已改，多往来故京"，却有许多实际的内容。杭州，宋为临安，南宋偏安，人称行在、行都，以示不忘恢复；宋亡以后，一时人称故京、故都。就现存有关龚开的文献看，他入元后交往的人

---

① 《宋遗民录》卷十《龚圣予传》。

② 见《存悔斋稿》，《四库全书》本。

③ 参见黄溍《江浙儒学副提举致仕龚先生墓志铭》，载《金华黄先生文集》卷三十三，《四部丛刊》影印元刊本。

物，大都是以杭州为中心的浙江人，即使不是浙江人也是曾经到过杭州的，说明他的活动主要是在杭州，并可考见有以下的行迹。

追怀忠烈的文事

龚开在杭州交往的人物，自然多是像他一样的由宋入元的人，最有名气的是甚遭物议的方回。方回字万里，号虚谷，徽州歙县人，宋景定间别省登第，有干才，累官知建德府。贾似道丧师鲁港，他曾上疏数贾似道有十可斩之罪。但元军渡江进趋临安打到建德时，他却献城以降，被委以原官，后改建德路总管，后解官，寓居杭州，肆力于诗文著作。他虽以降元事颇为人所耻，但当时宋太后也诏谕投降，而且他的诗文、学术皆称大家，所以还是受到一些文士的推重，从学者甚多。[①] 龚开与其交往之迹有三：

一是龚开有《仆为虚谷先生作玉豹马，先生有诗见酬，极笔势之驰骋，乃以此诗报谢》，诗以马喻人事，自谓"嗟予老去有马癖，岂但障泥知爱惜。千金市骏已无人，秃笔松煤聊自得"；称方回"君侯昔如汗血驹，名场万马曾先驱。山林钟鼎何所有，岁晚江湖托著书。白云未信有仙乡，黄发鬖鬖健有馀，饮酒百川犹一吸，吟诗何嫌万夫敌"，写出彼此之境况。最后表示赠此画马之心意，含糊其辞："曹将军，杜工部，各有一心存万古，其传非画亦非诗，要在我辈之襟期。"[②]所谓"一心"、"襟期"，当是指宋亡之悲和守节之志。

二是上文已说到的方回的那篇《送钱纯父西征集序》，文末特别说到龚开："今圣予年六十八，独幸无恙，其诗老笔有骨，雪髯及腹，行步如飞，议论典型，想见二十年前洒酒酹江时，意气令人动

① 参见戴表元《剡源集》卷九《紫阳方使君文集序》、仇远《金渊集》卷三《方万里史敬舆陈孝先龚圣予胡穆仲相继沦没令人感怆》。

② 《宋遗民录》卷十附录，《知不足斋丛书》本。

魄。"[1]方回未参与那次饯行活动,所叙人事当是据龚开口述,此集也当是龚开据所存诗稿编成,并请有文名的方回作序的,是以方回特别说到龚开。龚开那年六十八岁,是则方回此序作于元至元二十六年(1289)。

三是龚开曾作《辑陆君实挽诗序》,广泛征集追挽负幼帝赵昺蹈海殉难的陆秀夫的诗篇,中云:"呜呼!以英伟杰特之人穷而自裁(此处指汉之李广),时人哀之,尚无间于亲疏久近之别,而况舍生就义,为万世纲常立本,绝无而仅有之事乎!"末署"壬辰三月二十八日"[2]。壬辰为至元二十九年(1292)。方回响应龚开,写了悼诗。诗云:

亘古无斯事,于今有若人。
龙绡同把手,鲛室共沉身。
蹈海言能践,忧天志不伸。
曾微一抔土,鱼腹葬君臣。[3]

八句全就陆秀夫负帝蹈海这一"绝无而仅有之事"咏赞之,悲悼之,词庄意微,对句工整而不失自然流畅,颇为后世传诵,果不负龚开征诗之心意。

就以上有文献可征的三事,可知龚开在元初一二十年间与方回有较多的交往,怀宋亡之悲议论宋末关乎时势的人事,无疑是他们晤谈的主要话题,龚开更笃情于忠烈人物,特别是曾为幕友的陆秀夫,多方辑存文献,以发扬其潜德伟节。此后数年里,他先后作成《宋陆君实传》、《宋文丞相传》[4],更说明了他的这番心志。

---

① 《桐江续集》卷三十二。

② 《宋遗民录》卷十附录,《知不足斋丛书》本。

③ 《宋遗民录》卷十附录,《知不足斋丛书》本。

④ 龚开作《宋文丞相传》末段云:"仆见青原人邓木之藏文公手书'纪年',皆小草,首尾备具。因求得誊本,取其始末为传,与赵陆二传并存。"作期当后于《宋陆君实传》。

曾客于故循王府

杭州有位故宋王孙张楧，虽然未见龚开与之有文字往还，但却有资料表明龚开与之不仅相识，还可能一度客居其家。

张楧字仲实，号菊存，斋名学古，南宋名将张俊五世孙。张俊在诸名将中，独得幸于高宗赵构，敕修甲第，并数幸其家，卒封循王，子孙亦不乏将帅高官，家世显赫。宋亡，张家自然不再显贵，却也没有一败涂地。张楧时方及冠，勤奋好学，肆意于诗，喜结交名流文士，"宾客日至，则人人与为酬答，或高谈极饮，论文赋诗"[①]。大德二年(1298)于学古斋唱和，与会和诗者十五人，其中就有戴表元、白珽等著名遗民诗人[②]。他最初于家中设帐授徒，后曾应荐做了不几年的学官，觉得没有意思，又回家教书，从学者甚众。

年辈稍后的郑元祐《侨吴集》里有一首《古墙行》，小序云：

> 某童时，侍先人到杭，访诸故家，其数至则循王府也。府在省西天井巷，其北则油车巷也。其诸王子孙，居之如蜂房。其家初完，则月润先生也。先生讳栱，与菊存先生兄弟行。先人言论孤峭，尊俎间每谓循王功名去韩(世忠)、岳(飞)远甚，特与高宗意合，故享富贵寿考耳。其昆季每闻先人抗论，往往引去。今几五十年，杭故家扫地尽矣！而循王府亦为江浙省官署。向年，淮阴龚圣予与菊存交厚，见王府环墙犹坚完，知其版筑时，取土于南山，其用意远矣，为赋《古墙行》，其词于王多所褒美，然岂《春秋》笔削之谓哉？为赋此，庶几黄太史《浯溪读碑诗》意夫。[③]

---

① 牟巘：《张仲实诗稿序》，载《陵阳集》卷一十二，《四库全书》本。

② 参见戴表元《城东倡和序》，载《剡源集》卷十，《四部丛刊》影印元刊本。牟巘《张氏学古斋倡和诗序》，载《陵阳集》卷一十三。

③ 《元诗选初集》，中华书局 1981 年排印本，第 3 册，第 1837 页。

郑元祐幼年随其父徙家杭州。《元诗选初集·庚集》收其诗，小传云："是时(宋)咸淳诸人犹在，元祐遍游其门，质疑稽隐，充然有得，以奇气自负。"[①]后来，他移居平江，优游吴中，晚年授江浙儒学提举，再到杭州，序云"几十年"，其初到杭州时，当是约在大德年间。他不一定见过龚开，但却定会闻知其人，读过龚开颂美张俊的《古墙行》，惜乎诗没有流传下来。他曾到过昔日循王府，随从其父见过张楧兄弟，且不止一次，当对张家有所了解，龚开与张楧"交厚"之语，不会是完全没有事实根据。

前面提到龚璛有《题龚岩翁龙马图》，诗为六言：

学古斋中楚龚，揽天飘御风鬃。

莫论将军画马，试看老子犹龙。(《存悔斋稿》)

题诗咏赞龚开画马，马凌空腾飞如龙，其运笔疾驰，风姿亦如龙马。学古斋是张楧教授生徒、接纳宾朋、饮酒倡酬的场所。其岳父牟巘曾为之作《张氏学古斋倡和诗序》、《学古斋箴》，自称曾寓其中"逃瘧"；张楧任江阴学正时，邓文原曾寓其中授徒。[②] 龚璛题此画首云"学古斋中楚龚"，按照一般行文措辞的习惯，似乎不止是谓龚开在此斋中作此画，还含有龚开当时正寓居其中的意思。由此推想，龚开在元初若干年里可能客于昔日循王府的张家，是以由府墙"坚完"而有"于王多所褒美"的《古墙行》之作。

又，龚开之《宋江三十六赞并序》，幸赖周密载入其《癸辛杂识·续编》，才得以流传至今。据柳贯《题江矶图卷后》，所题《江矶图》是龚开给周密画的[③]，则龚开与周密有过交往，其时当是周密在元初自吴兴移居杭州之后。周密《武林旧事》、《癸辛杂识》、《浩然斋雅谈》诸书，都载有张家数代人事，及其与张楧从祖张镃、从兄

---

① 《元诗选初集》，中华书局 1987 年排印本，第 3 册，第 1832 页。

② 《陵阳集》卷十三、卷二十四。

③ 《柳待制文集》卷十八，《四部丛刊》影印元刊本。

弟张枢交往倡酬事，与张模亦有交往。周密之得龚开《宋江三十六赞并序》，及其为之作《江矶图》，就可能由于龚开正客于张氏学古斋中。

贫困终老

龚开流寓杭州结交的人物中，感情深厚者要算马臻。马臻字志道，号虚中，杭州人。能诗，喜交游，入元易装为道士，依然优游世间。《四库全书总目提要》称："观其《咏怀》一诗，殆宋末遗老寄托黄冠，而其豪逸俊迈之气，无所不可，政不以枯寂恬淡为高耳。"[①]其《霞外诗集》中有多首为龚开写的诗，都含有敬意友情。《送龚圣予之姑苏别业谒戎使君》既是互相勉励共保清节，又叮嘱其要注意态度，勿得罪官员，见得一片深情。《哭岩翁龚处士二首》、《和黄瀑翁寄吊龚岩翁画马诗》，都称得上歌哭情深，并且透露出龚开生前身后的境况。兹录前一题二首：

平生师友最相知，拄杖过眉白发垂。
老大玄英心尚隐，凄凉伯道更无儿。
骅骝绝笔堪成恨，翰墨堆床付与谁？
挂席归来还恸哭，可怜不得挽灵輀。

耆儒行辈尽凋零，每对先生忆古人。
亹亹笑谈惊席座，昂昂标格动星辰。
九原何憾遗编富，孤女无依旧业贫。
今日陇头谁志石，野花芳草一年春。[②]

诗极平实，勾画出龚开晚年的仪容神态，善画，尤以画马称绝，也写出了老人身后"伯道无儿"、"孤女无依"的凄凉，传达出"平生师友

① 该书卷一百六十七《霞外诗集》条，中华书局1956年整理影印本，下册，第1436页。

② 《霞外诗集》卷四，《四库全书》本。

最相知”者的哀痛。

《和黄瀑翁寄吊龚岩翁画马诗》小序云：

> 大德丁未，黄瀑翁寄吊龚岩翁画马诗，因路云溪过江西访李鹤田，请同赋。明年路云溪回杭，瀑翁首出此卷索和章。余于岩翁久敬不忘，故拭泪次其韵，以重存殁之感焉。[①]

这里提到两个人：一位是赋吊龚开诗邀人和之的黄瀑翁，一位是江西的李鹤田。黄瀑翁名石翁，号松瀑，家居庐山，自幼为道士，学问渊洽，常寓杭州。《元诗选二集》收其《松瀑稿》，小传引袁桷语，谓其“静而不驰，溢于哀忿，砥砺志节，有古逸民风”[②]。马臻和诗中云：“匡庐老仙得此画（指诗题中‘画马’），迸泪激越成悲歌。歌成惆怅翁仙去，价值千金那忍顾。殷勤写挂坟树枝，不知冥漠能知不？”[③]黄石翁见到龚开为之所画马，便深会其意，大为动情，龚开死后临坟哭吊，将画挂于树枝上，说明二人友情之深。这是由于心有同悲。李鹤田名珏，江西吉水人，宋末历官秘书省正字、阁门宣赞舍人，入元不仕，曾长期居留杭州，与汪元量同为西湖社友。《绝妙好词笺》卷五载其《击梧桐·别西湖社友》[④]。黄石翁托人邀李珏同赋吊龚开的诗，表明李珏居留杭州时与龚开是有交往的，有一定的情谊。这里显示出龚开在杭州交往的另一类与方回、张模有别的人群，与他们在思想感情上更为契合，惺惺相惜之意特别浓厚。

赢得了敬重

龚开结识的还有浙东的两位遗老：一是永嘉的俞德麟，一是浦

---

① 《霞外诗集》卷四，《四库全书》本。

② 中华书局1987年排印本，下册，第1361页。

③ 《霞外诗集》卷十，《四库全书》本。

④ 《绝妙好词笺》卷五，《四部备要》本。

江的方凤。俞德麟为宋末进士,未入官;宋亡,遁迹以终老。其《佩韦斋集》卷一《龚圣予号翠岩晚更号岩翁为赋》,诗题类似史传文通常开头语,见得交往不多,但诗却表示了敬重之意,大概是由于同为遗民,见到龚开流寓之艰苦,最后还示意自己的家乡雁荡山高峻绝尘,愿与之同隐其中,"结架聆清音"(《四库全书》本)。龚开结识到方凤,应该是他身后最感欣慰的。方凤是位名流学者。在宋末,他曾以布衣身份上书丞相陈宜中,指陈抗元方略,以此特授容州文学。宋亡后,与曾为文天祥幕中咨事参军的谢翱、原嘉兴县丞吴思齐,经常聚集吟咏,结伴出游,辄连日夜,或酒酣气郁时,每扶携向天末恸哭,至失声而后返。[①] 他们还结成月泉吟社,向各地遗民征诗,进行评定,响应者甚众,实际上含有联络声息、砥砺气节的性质。[②] 方凤与龚开相识,自然会为之写了追挽陆秀夫的诗。[③] 他与龚开未必有多少交往,但仅有的几次相会少不了议论宋末时局人事。龚开的为人和谈吐,尤其是所作文天祥、陆秀夫两传,无疑给他留下了极良好的印象。他有《怀龚山人圣予》,拟古诗《西北有高楼》,以高阁佳人,被服"殊众","容采亦鲜妍","有时扬妙指,泠泠传宫商,曲终恣仰頫,托契轩农先"为喻,赞扬龚开的品节、文章,末云"我欲往从者,淮海生寒烟"[④],表羡慕之情。不仅他本人,就连其后来做了朝官且文名藉藉的两位弟子——黄溍、柳贯,对龚开也是颇敬重的。[⑤]

特别应说到的是前面屡引其诗文的吴莱。他是方凤的关门弟

---

① 参见宋濂《浦江人物记·方凤传》,载《宋文宪公全集》卷五十三。

② 欧阳光:《宋遗民诗人方凤生活创作初探》,载《宋元诗社研究丛刊》,广东高等教育出版社1996年版,第123~134页。

③ 见《宋遗民录》卷十附录。

④ 《存雅斋遗稿》卷一,《四库全书》本。

⑤ 参见本文所引黄溍《跋翠岩画》,柳贯《题江矶图卷后》。黄溍还作有《陆君实传后叙》,载《金华黄先生文集》卷三。

子和孙女婿，未曾出仕，性情、诗文风格与其两位师兄迥异。其生也晚，龚开下世时尚在襁褓中，无疑是由其师得读龚开之文，得知其人其事的，但他却特别心仪这位未及见过面的前辈。他作诗取材多关乎世运，而寓意幽微，清初大诗人王士禛称其诗"长句瑰玮有奇气"[1]。前面解析过的《观淮阴龚翠岩所修古棋经》，即可见其格调之奇。其《渊颖集》中还有数首题龚开画，阐释其画所蕴之意的。他对龚开之崇敬，更见于《和陶渊明咏贫士七首》其六、《柳博士寄诗张如心朱仲山方寿父，盖悯乡枌之凋瘁而叹友道之寂寥也，借韵和呈》两诗中。前诗谓世上多驰骛竞奔之徒，"谁欤持清节，乃见楚两龚，黄尘随手扫，白月与心同"(《渊颖集》卷四)。后诗云："前修近曾数粤谢，大耋远或传楚龚。典胄终推道德富，铭功更许辞章丰。"(《渊颖集》卷三)将龚开与至死不肯做元朝的官的谢枋得并列，可见他心目中龚开形象甚崇高，"道德富"指二人均曾抗元卫国而后坚守大节；"铭功"、"辞章"主要指他誉之为"大率类司马迁、班固所为"的龚开所撰文天祥、陆秀夫两传。所以，他以两传为本，再"询之故老，征之杂记"，编为《桑海遗录》一书，并作序以发扬其志节和不负友人之情。(《桑海遗录序》)龚开此两传正赖之存留下来。龚开地下有灵，定会感到莫大的安慰。

龚开的画

龚开工画。柳贯《题江矶图卷后》云：

> 此《江矶图》，淮阴龚圣予先生所作。余初见先生钱塘湖东，年已七十馀，疏髯秀眉，颀身逸气，如古图画中仙人剑客。时时为好事者吟诗，作书画，韵度冲远，往往出寻常笔墨畦町之外。[2]

---

① 《带经堂诗话》卷四，人民文学出版社校点本，上册，第 96 页。

② 《柳待制文集》卷一十八。

所以，他在当世便有画名，吴师道《吴礼部诗话》、汤垕《说郛》、夏文彦《图绘宝鉴》诸书，都有评介。《图绘宝鉴》卷五称龚开："作隶字，极古。画山川，师二米。画人马，师曹霸，描法甚粗。尤善作墨鬼钟馗等画，怪怪奇奇，自出一家。"(《四库全书》本)

龚开所作画，自然颇多，自然大都早已灰飞烟灭，存留至今者恐怕只有近人所编《书画汇考》中著录的《中山出游图》、《骏骨图》两帧了[①]。不过，有龚开自作或当时名流题词在，从而可以考知其画者，还有数幅。兹举出其中影响大者，以见其画之主要特征。

《清凉居士图》 俞德麟《佩韦斋集》卷八《清凉居士赞》序云：

> 故蕲王韩忠武，晚解将印，自号清凉居士，一驴二童，徜徉湖山空翠间，见者莫知其为王也。王世孙铸图其像，求当世之名文辞者识之。余不敏，因为之赞，以附其家乘云。(《四库全书》本)

按，蕲王韩忠武，即为韩世忠，南宋初于江淮地区数次击败金兵，论者以为中兴武功第一。因上疏弹奏秦桧误国，被解除兵权，罢为醴泉观使。此后，骑驴携酒，从一二奚童，纵游西湖自娱。死后追封为蕲王，谥忠武。[②] 吴莱《渊颖集》卷七《题韩蕲王湖上骑驴图》，是咏叹韩世忠事，明画外之意，或是题在《清凉居士图》之画卷上。然而，俞德麟、吴莱均未说到此图的绘者为谁。

《元史翼》卷三十五引卢熊《苏州府志》云：

> (开)尝为韩蕲王孙亦颜作《清凉居士图》。清凉居士即王也，凉帽野服，控一长耳，二三童子相先后，遨游湖山间。且题曰："王有补天浴日之功，而自逃于佛乘；有驱貔貅、洗河洛之志，而自晦于韈鞍之上。悲夫！"

---

① 《中国名画鉴赏辞典》，上海辞书出版社 1993 年版，第 398～401 页。

② 《宋史》卷三百六十四本传，中华书局 1987 年排印本，第 32 册，第 11355～11367 页。

文中道出了韩世忠裔孙之名，录出了龚开自作题词，当有所依据。此图当是宋亡后龚开寄寓杭州之日，韩世忠裔孙邀龚开作此图，除了要再现其祖之风神，无疑也寄托了宋之王孙贵胄和遗民们的痛惜宋亡之情。

《中山出游图》 《书画汇考》著录，现藏美国弗利尔美术馆。图的中心前为钟馗，后为其妹，皆坐肩舆而行，前后左右有抬肩舆、挑或背物件的大小鬼。图后有题诗、题记，清厉鹗《宋诗纪事》卷八十采录。题记是说明其画法，"譬之书，在真行之间"，意为在工笔和写意之间，不离画中人物太远，又有韵致。题诗亦如此：

髯君家本住中山，驾言出游安所适？
谓为小猎无猎犬，以为意行有家室。
阿妹韶容见靓妆，五色胭脂最宜黑。
道逢驿舍须少憩，古屋无人供酒食。
赤帻乌衫固可烹，美人清血终难得。
不如归饮中山酿，一醉三年万缘息。
却愁有物觑高明，八姨豪买他人宅。
待得君醒为扫除，马嵬金驮去无迹！[①]

前十二句解说画面，虽有几句颇费解，然大体可以疏通。最主要的是最后说明画面背后所寓之意的四句，则难于阐明。稍后于龚开的郑元祐，其《侨吴集》中有一首《钟馗部鬼图》，就其对画面的描述，如"老髯足恐迷阳棘，鬼肩藤舆振双膝"，"后从众丑服厮役，担携鬼铺作髯食"，所咏无疑就是这幅《中山出游图》。郑元祐诗中作了这样的说明："想龚目睛烁阴界，行尸走鬼非殊派。民脂民膏饱死后，却供髯餐缩而瘦。无由起龚问其候，有啸于梁妖莫售。大明当天百禄辏，物不疵疠民长寿。"[②]似不甚中肯。此四句自然是沿

① 中华书局 1987 排印本，第 4 册，第 1933 页。

② 《元诗选初集》，中华书局 1987 年排印本，第 4 册，第 1839 页。

用钟馗食小鬼为唐玄宗治好痞病的故事，为此有“八姨豪买他人宅”之句。八姨，是由于杨贵妃得宠，并承恩泽、势倾天下的三姊之一的秦国夫人。钟馗驱鬼，秦国夫人之流也该被驱除，也是应有之义。然而，“有物觑高明”句，自然化用扬雄《解嘲》“高明之家，鬼瞰其室”句义。高明指高门，而其本义却是指天。《书·洪范》：“沉潜刚克，高明柔克。”孔颖达注：“高明谓天。”末句“马嵬”，意思明白，指安禄山叛军攻长安，玄宗西逃，于马嵬赐死杨贵妃事；“金驮”，当即铜驼之变，为铜驼荆棘之省文，喻山河破碎，盛世凋零。“去无迹”就应理解为不会再发生了。这样，四句所喻之意应该是包含了元灭宋的内容，不只是一般的驱除妖邪的意思。这自然是龚开作画的深层寓意，而观画者是难以参透的。

《高马小儿图》 龚开有题《高马小儿图》诗，咏“马方三齿儿未冠”驰行，“天真烂漫”，英姿飒爽，预言“他日应须万人敌”[1]，语调爽朗明快。而吴莱的《同吴正传咏龚岩叟小儿高马图》，却破坏了龚开乐观的预言，就历史现象得出“血气未完先蹦跞”的预测，可能会是“啧外鸣剑吾无功”，“老矣骅骝那得知？”（《渊颖集》卷三）明李日华《六研斋笔记》卷四云：“余幼年曾见其《高马小儿图》，亦出意表。盖圣与（予）抱历落忠义之气，父子并陷绝域，触目增感，特作此恢诡之技，以宕胸中耳！”（《四库全书》本）既然此画之意囫囵不甚可解，也就不必强解之。

《瘦马图》 龚开多画马，以《瘦马图》最有影响，有元一代题咏者恐怕不下十数家，龚开友人俞德麟、马臻、龚璛的诗集中有题咏诗，稍后的杨翥、杨维桢、倪瓒等人也有题咏诗。[2] 由此看来，龚开的《瘦马图》大概不止一幅。《书画汇考》著录的日本大阪市美术馆

---

① 《宋诗纪事》卷八十，中华书局排印本，第6册，第1932页。

② 俞德麟题诗见《佩韦斋集》卷一，马臻题诗见《霞外诗集》卷一。李日华《六所斋笔记》卷四载杨维桢、倪瓒、龚璛题《瘦马图》诗，提名未引录诗者有杨翥、俞焯等四人。

所藏《骏骨图》只是其中现存的一幅。

龚开自题《瘦马图》诗云："一从云雾降天关，空尽先朝十二闲。今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山。"又有题记云："《经》云马肋贵细，而凡马仅十许，过此即骏足，惟千里马多至十有五。假令肉中有骨，讵能令十五肋毕现于外？毕现于外，非瘦不可，因此成相，以表千里之异，尫劣非所讳也。"[①]后者是提示：马十五肋毕现于外，显示出原是千里马，而非一般的马。前者是揭示画之动态意蕴：此马原是先朝"天闲"（皇家马厩）的骏马，战争过后，如今已无主人饲养，流落荒漠。"先朝"和"如今"前后相对，黍离之悲也就寄寓其中。俞德鳞《题郭元德所藏龚圣予瘦马图》中云："我知髯龚欲画时，天地黯黪风烟悲。离离禾黍今如此，谁识羸骖真騄駬！"（《佩韦斋集》卷一）可谓参透了龚开作此画的心意。

然而，龚开作画的心意，单从画面上是难以参透的，甚至让一般观画者觉得甚是奇怪，谁也不会去数一数那十五条马肋。明人徐有贞《题龚圣与瘦马图》一文就提出了异议："圣与（予）乃以《相马经》言马之千里者其肋十有五，拘拘然如数而画之，不已泥乎？"何况"《相马经》之言，亦未必然"[②]。其实，这却是龚开作画的特点：借图像以寓意，图像服务于欲表达之意。不画马肋，不能见其瘦，无人惜之意也就无从表现；不画出十五肋，何以表明它原来是骏马？这种良苦用心，自然是单凭画面表现不出来的，要借助画外的题诗题记进行启示、诱导，方才能够令人领悟出来，与同时代并有同悲的人达到精神交流。龚开作画每每自作题诗题记，如前面所述诸画，正缘于此。倪瓒题《瘦马图》诗曰："淮阴老人气忠义，短褐雪髯当宋季。国亡身在忆南朝，画思诗情无不至。宋江三十肖

① 《中国名画鉴赏辞典》，上海辞书出版社 1993 年版，第 401 页。题词亦见《宋诗纪事》卷八十。

② 《武功集》卷二《题龚圣予瘦马图》，《四库全书》本。

形模，钟（中）山鬼队尤可吁，高马小儿传意象，诗就还成瘦马图。夕阳沙岸如山影，天闲健步何由骋？后世徒知绘可珍，熟知义士愤欲瘿！”[①]这就是说，龚开的画和《宋江三十六赞》，都是抒愤的，可谓中肯。

也是经历了易代之悲的清初文宗钱谦益有首七律，题曰《淮阴舟中忆龚圣予遗事，书赠张伯玉》，寥寥数语，评价了龚开的画马、吊诗、史传文、水浒人物赞，正好堪作本文考述的结语：

幕府遗民尽古丘，长淮南北恨悠悠。
龙媒画得神应取，鱼腹诗成鬼亦愁。
青史高文留劫火，绿林激赏寄阳秋。
对君沧海播馀录，老泪平添楚水流。[②]

（原载《文学遗产》2003 年第 5 期）

① 《六研斋笔记》卷四引录。

② 《牧斋有学集》卷十，上海古籍出版社 1996 年排印本，上册，第 515～516 页。

《红楼梦》与《揭秘〈红楼梦〉》

拒绝曲解:把《红楼梦》说成是隐藏着一场宫闱秘事,那就不是《红楼梦》了

我对《红楼梦》并没有很深入的研究,只是身为大学古典文学专业的教师,有必要给学生讲清楚,引导学生较为确切地理解它的思想内容和艺术成就,自己不能不较为认真地阅读,做过一些思考,算是有点心得体会。这里讲这个题目,对《红楼梦》更只能讲个大略,通过比照,说明刘心武的《揭秘〈红楼梦〉》,是对的还是不对的,从而对它进行定位、定性,做出并非随意的评说。

这些年我们引进了西方的一些文艺理论,较有影响的是接受理论,又称接受美学,大家接受了这样一种观点:对文学作品的理解、诠释是有变化的,因而是多样的,不必执于一说。理解、诠释的多样性,自然是事实,单就中国古典小说几部名著而言,几百年来就都出现了众说纷纭的解说。这是由于时代、处境、社会观念、趣味的不同,解说者有见仁见智的差异。所以,理解、诠释的多样性是很正常的事情。但是,也应当承认,并不是所有的诠释都符合或贴近所诠释的作品的实际内容,其中有理解的深浅、不自觉的误解,还有有意识、有另外目的的曲解。这也是事实。

《红楼梦》问世二百多年来,持久地为广大读者所喜爱,以致出

现了多种续书，被改编为多种文艺形态；究其根源便在于《红楼梦》人物情节真实鲜活，很有意思，能给读者许多社会人生知识，启人心智，耐人寻味，说不完，道不尽。过去的那些解说，即便可能一时成为许多读者阅读的诱因，左右着读者的理解，使一些读者顺从着它们的解说话语去理解这部小说；但是，没有一种解说能够较长时期地局限着读者的理解，即便在它最"时髦"的时候，读者也不会完全被它牵着鼻子走。《红楼梦》始终是以自己本有的面貌、内容、艺术魅力存在着、流传着，赢得读者的喜爱。

鲁迅在《〈绛花洞主〉小引》中说到《红楼梦》："谁是作者和续者，姑且不论，单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。"现在刘心武的《揭秘〈红楼梦〉》揭出的是什么"秘"呢？其中最主要的内容是：秦可卿不是低等官员家收养的女儿，而是康熙皇帝的废太子允礽的女儿，允礽被废，被拘禁起来，为了不让新出生的女儿像自己一样受管制，便把她偷送出宫，藏到了曹雪芹家里；长大之后，在允礽一派与乾隆皇帝的夺位斗争中，身份暴露，被迫自缢，完全不是《红楼梦》写的那样病死，亦非脂砚斋批语说的那样原是"淫丧天香楼"。贾元春就是曹雪芹的一位姐姐，应选入宫，先是受到允礽的喜爱，后来改派到尚未继皇帝位的乾隆的身边，受到宠爱，揭发出秦可卿的身世，成了乾隆皇帝的妃子，在一次允礽一派谋刺乾隆皇帝的事件中，被赐死而自缢。《红楼梦》叙写的真实内容就是一场宫廷内外的政治斗争。这样的内容完全没有历史根据，是"揭秘"者牵强附会地炮制出来的，正属于鲁迅批评的那种"流言家"的"宫闱秘事"说。

《红楼梦》叙写的是一个贾姓贵族大家庭的腐败、衰亡，重点是其内帏生活，占据小说中心地位的是贾宝玉的爱情婚姻的双重悲剧。

上个世纪初期，研究者发现了一些有关《红楼梦》的作者曹雪

芹的家世、身世的文献，那都是真实可靠的材料，发现《红楼梦》中的贾府与曹雪芹家有许多相似的地方，曹雪芹在那种富贵家族中生活过，经历过家族的败落，心灵中留下了辛酸的回忆。于是出现了胡适提出的“自传说”，说《红楼梦》不过是曹雪芹的“自叙传”，书中的贾宝玉就是他自己。

早期的“自传说”是有历史贡献的，使读者摆脱了以前的索隐派的影响，阅读、理解靠近了《红楼梦》本身。但是，研究者又看出曹雪芹家与小说里的贾府相似却不相同，就连胡适自己也发现《红楼梦》里人物不都是曹家实有的人，曾经承认：“我曾考清朝的后妃，深信康熙、雍正、乾隆三朝没有姓曹的妃子。大概贾元春是虚构的人物。”（《重印乾隆壬子本〈红楼梦〉序》）又曾说：“至如大观园问题，我现在认为不成问题，贾妃本无其人，省亲也无其事，大观园也不过是曹雪芹的‘秦淮残梦’的一境而已。”（《考证〈红楼梦〉的新材料》）后来，鲁迅更根本扬弃了他曾经赞同过的“自传说”，嘲笑胡适说起《红楼梦》里的贾宝玉总把曹雪芹“念念不忘地记在心儿里”（《〈出关〉的“关”》）。自然，就有关的文献和小的内容看，曹雪芹是怀着身世的悲哀，就自己亲历亲闻的生活体验和反思，作成这样一部小说的，贾宝玉的形象确实寄寓着曹雪芹的思想，他对现实社会的态度和所做出的人生思考，但在小说中却是文学意象化了，不再是一个像现实社会中的人一样的人。现实中的人怎么能够“神游太虚幻境”？怎么会有一块成为他的命根子的“通灵宝玉”，一旦丢失了便失掉了人的灵性，变得疯疯傻傻，曹雪芹在未遭到家族败落的巨变、饱经社会阅历之前的少年时期，是不会有贾宝玉那样的性情、心态的，绝不会像《红楼梦》中的贾宝玉那种样子。《红楼梦》是一部小说，就应该当小说来读，进行理解、评论。所以，后来的持“自传说”的研究者，可称之为“后自传说”，仍然在努力寻找与小说里人物相对应的人物，如说曹雪芹必定有一位做了王妃的姐姐，实际上是要从小说里找出历史上实有人物，没有证据，便就小说情节

作牵强附会、无中生有的索隐，走向荒谬。

《揭秘〈红楼梦〉》就是打着寻找小说人物的“原型”的旗号，揭出秦可卿是位“公主级”的人物，贾元春是由于揭发秦可卿的身世而晋封为王妃，《红楼梦》里面隐藏的是从康熙末到乾隆初王朝中发生的“两个司令部”的残酷斗争，而且这才是这部小说的真实的内容和真正价值。试问：这还是二百多年来广大读者喜欢的《红楼梦》吗？不是了。

返归文本：《红楼梦》的价值表现在它描述出的“小说世界”中

《红楼梦》描述的是一个贵族大家族的兴衰，重在其内帏生活，活动于其中的有四代男女主子、各种不同类型的男女奴仆，还有客居的亲眷，时而进入的另类外来人。小说叙写出的大都是日常饮食男女的生活细事，也有像秦可卿的丧事、贾元春省亲、抄检大观园等几桩大事。这样，这类家族中的上下人等，各个生活角落，几乎全都展示出来。而且通过几个外来人，如贾雨村、刘姥姥、庄头邬进孝等，这类富贵之家与社会的关系、在社会上所占有的优势，也都显现出来。世界上有几部长篇小说曾经如此全景式、百科全书式地写过一个大家族的兴衰面貌？

《红楼梦》描述贾府的各色人物和巨细事件，构成一个错综的关系网络，明白显示出房系的亲疏、嫡庶的尊卑、主奴的贵贱、贫富的差距，其中还或明或暗地存在着对照对比而又有互相补充的意义：有个林黛玉，又有个薛宝钗；宝玉房里有个深得主子心意的袭人，又有个恣情任情为主子厌恶的晴雯；有个在战场上救过主子命的低等奴才焦大，一次醉后揭了主子的隐私，便被捆绑起来，要赶到田庄上去，又有个被主子选中当上了管家的赖大，自家也有宅第、庄田、奴婢，但头上还没有摘掉那个“奴”字；贾府的老祖宗贾母自然养尊处优，又引来一位农村的老妇刘姥姥，与之相会聊天，游大观园，享受一次盛宴，两个世界两种人的身心对比，便表现在其中。

鲁迅曾评说《红楼梦》的写法是“如实描写，并无讳饰”(《中国小说的历史的变迁》)，意思是既不讳言其丑，也不夸饰其美，换个说法就是既不着意丑化，也不着意美化，一切都照现实生活的实际样子，是什么样子就写作什么样子。《红楼梦》就是这样写的，保持了现实生活的原生态及其现象的丰富性，而在这“如实描写”中，又蕴涵着对所叙写的人事的深层理解，如实描写这些人事的意义更在于理解，而不仅仅在于简单区别其中的是非、美丑。

这里不妨举几个例子：

贾元春省亲是《红楼梦》里的盛大事件。贾元春做了王妃，在贾府女孩子中是幸运儿。省亲场面非常隆重、豪华，描写得极为真实、周到。贾元春与祖母、母亲相见，行的是君臣大礼，彼此酸楚，一片哽咽。贾元春说：“当日既送我到那不得见人的去处，好容易今日回家，娘儿们这时不说不笑，反倒哭个不了，一会子我去了，又不知多早晚才能一见！”如此真实的描写便传达出了做王妃的不幸：失去了与亲人随心温馨相聚的自由，失去了原本应当享受的天伦之乐。此外，还有由贾元春之口说出的对省亲盛典太奢华的批评。

赵姨娘是《红楼梦》里最丑陋的人物，心地极阴暗，想用魇胜法制死管家的王熙凤、贾府的娇子宝玉，是读者最不喜欢的人物。但也写出了她地位微贱：她原是一个丫头，被贾政收用，成了姨娘，还生养了儿女，却还是半奴半主的身份，王熙凤动辄呵斥责骂，连亲生女儿探春都疏远她，投向正经而当权的王夫人。这后一方面的描写，正是对她阴暗心理、罪恶行事的生成原因的诠释。《红楼梦》第五十五回写了这样一段：在探春与李纨、薛宝钗一起代理家政的期间，门房仆人赵国基，也就是赵姨娘的兄弟、探春的亲舅死了。探春查过本府的旧例，家生奴才赏二十两银子的丧葬费。赵姨娘愤愤不满，前来理论，以前些日子丫头袭人的父亲死时赏银是四十两为据，指责探春不公平，毫无亲情，更进而埋怨探春一心往高枝

儿上飞，不体恤可怜的母亲，不疼爱亲兄弟贾环。探春不仅感到委屈，而且摆出大道理，不承认赵国基是她舅舅，划清与赵姨的关系，最后说："谁不知我是姨娘养的，必要过两三个月寻出由头来，彻底来翻腾一番，怕人不知道，故意表白表白。也不知道是谁给谁没脸！"单就这件事而言，难于简单地判定谁是谁非：探春是按规矩办事，堪称得体，但不认亲舅舅，把亲生母亲归入异类，未免太绝情；赵姨娘不识规矩，忘记袭人是买来的丫头，她父亲并非本府的奴才，来找探春理论是瞎闹腾，但却又是长期积在心里的不满的爆发。然而，正是在这种描写中，显示出比事件本身更深刻的问题：为主子生儿育女的姨娘仍然居于受歧视的卑贱地位上；探春争强好胜，行事方正，原是为了摆脱她是姨娘所生的庶出名份及其造成的不幸，也可以说是一种挣扎，一种与命运的抗争。

《红楼梦》就是这样描写贾府那种家族中的种种人事，不是自然主义的描写，而是内含着解析的性质，不仅使读者知其然，而且可以知其所以然，体验到人事现象内里的意味。这种描写中便体现着新的体验、觉悟。

在《红楼梦》里，贾宝玉和林黛玉的爱情悲剧占据着小说情节的中心地位，与之相伴随的是薛宝钗与贾宝玉的悲剧婚姻，这两者紧密地交织在一起，有着对照和互补的双重意义。小说对贾宝玉和林黛玉的爱情悲剧的描写，最细腻、深切，也是最动人的部分，从而走出了文学文本，进入了不计其数的读者和非读者的心灵中。

贾宝玉和林黛玉的爱情不是发生于一见钟情的偶然间，是在少年时期亲密的接触中萌芽，在成长中由性情、志趣和相互关切凝聚而成的。在那种社会、那种家庭中，对林黛玉来说，爱情就是生命之所系，再没有别的东西可以依托，但爱情却是不被允许的，只能隐藏起来，不能表露，不能言说。于是便生出种种猜疑、误会，斗气、吵嘴取代了温馨私语，爱情的蜜汁化作了苦水。"诉肺腑心迷活宝玉"一段情节：宝玉出于对黛玉生命的关切，说了"你放心"三

个字，以消除折磨着黛玉身心的忧虑，黛玉还表示不理解，逼得宝玉说出肺腑里的话："好妹妹，你别哄我，你真不明白这话，不但我素日白用了心，且连你素日待我之心也都辜负了。你皆因都是不放心的缘故，才弄了一身的病。但凡宽慰些，这病也不得一日重似一日了。"爱而不能言说，但关切至深的话语，终于艰难地迸发出来。黛玉听了，如"轰雷掣电"，怔了许久，眼泪滚滚流了出来，还有什么可说的，返身而去。此情此景，如此深切，动人心弦，古代写爱情的小说没有一部达到如此境界。

《红楼梦》对宝黛爱情毁灭过程叙写得甚细微周到，从黛玉进贾府的热烈场面，贾母对失母的外孙女的无比疼爱，到黛玉在病榻上弥留之际的清冷景象，贾母表现出的无情，其间的变化，时隐时现地展示在八十馀回的情节中，细心的读者是可以觉察出来的。林黛玉与薛宝钗比照：黛玉在贾府是寄身，宝钗是客居。黛玉生恐受人歧视，遇事多疑；宝钗无所顾虑，行为大大方方。黛玉性直，动辄发点小脾气；宝钗内向，喜怒不形于色，善于掩饰感情。黛玉单纯，不像宝钗那样懂得如何讨好人，如王夫人正为丫头金钏被自己赶了出去、不堪羞辱投井而死之事心情不好的时候，宝钗适时前来为之辩解、开脱，并提出多赏几两银子处理后事，让王夫人消除了烦恼；黛玉想不到，也做不出来的。在青年男女的婚姻不能决定于自己的情爱和意愿的时候，家长的抉择具有不可抗拒的力量，富贵家族尤以为甚。林黛玉终于被冷酷地抛在一边，她的爱情随同她的生命一起在贾宝玉和薛宝钗的婚礼的鼓乐声中消逝了，成为爱情悲剧中的千古绝唱。从小说叙事学的角度说，这种笔法具有撕裂读者心灵的力量。而薛宝钗又何尝是幸运的。她虽然是听从家长之命、也正遂自己的意愿，与贾宝玉结为夫妇，但是没有爱情的婚姻，她面对心里只有一个林黛玉的贾宝玉，处境十分尴尬，又何尝不是另一种悲剧——没有爱情的婚姻悲剧。爱情被扼杀、毁灭，同情、怜悯是人之常情，《红楼梦》写贾宝玉和林黛玉的爱情放进了

性情志趣——精神内容，是一种超越；而又写出薛宝钗和贾宝玉婚后的种种尴尬，精神上不和谐，没有真正幸福，则是提出了一个新题目。

贾宝玉不仅是《红楼梦》里这双重悲剧的当事人，还是这整个小说世界的核心人物。他在贾府的各色人物中，非常特殊，最让读者感到有趣，引起评论者的关注，议论不休，却不容易理解，说得清楚。说他特殊，与众不同，是指只有他走进过太虚幻境，受到了警幻仙姑的性教育的启示，而且性情有些超常，独钟情于未涉世的女儿，说"女儿是水做的骨肉，男子是泥做的骨肉"，他"见了女儿便清爽，见了男子便觉浊臭逼人！"他最喜欢在女孩儿中厮混，以能为那些被役使、遭遇不幸的丫头们尽点心为乐，也为姊妹们的不幸命运感叹、忧伤。他听了刘姥姥混编的一个出没不定的女孩子在大雪天抽柴火的故事，便信以为真，带着小厮们去寻找。这表明贾宝玉作为一个小说人物，不是全仿真型的等同于现实中人的人物，而是带有意象化因素的小说人物。如果把他当作真实的人，与现实的人等量齐观，那便是真的不可理解了，谁能认为他的那番"女儿尊贵"论是正儿八经的话，是正理？如果当作正经话看待，那就只能是像《红楼梦》里的甄家的婆子们议论的那样：傻！

显然，贾宝玉是个半写实半意象化的小说人物。就写实的一面说，他是贾府中特受家长宠爱的带有几分稚气的贵公子，过着锦衣玉食的生活，对不幸的丫头们示以同情，表示惋惜，甚至愤慨，也没有超出现实生活中的情理，对林黛玉的体贴、关切，更非常实际，非常合乎常情。但是，这还不是一个完整的贾宝玉，加上那种超常的性情、那些令常人不甚理解的话语、行为，方才是小说中与众不同的"这一个"。他生活在那个世界里，不仅是悲剧的主角，还关照着一些弱小人群的不幸，体贴平儿、香菱为人姬妾处境之难，为晴雯、司棋遭驱逐夭亡而哀伤。他还时而议论到社会人生：身居富贵之中，却感到"富贵限人"，不得自由，行动都有人跟着；他拒绝仕途

经济，称谈仕途经济者为“禄蠹”，批评世人除了《四书》，“将别的书都焚了”。将这种种情况联系在一起，便可以从贾宝玉的性情的“乖张”和所谓“囫囵不可解”的话语中，领悟出与传统的社会道德观念相悖的观念、意识。正是在这样一种观念、意识的观照下，那种高居社会上层的富贵家族的虚弱、腐朽、分崩离析的趋势便显露出来。鲁迅说得好：“悲哀之雾，遍被华林，然呼吸而领会之者，独宝玉而已。”（《中国小说史略》第二十四章）从这一点来看，贾宝玉实为鲁迅《狂人日记》中的狂人的先行者。在意象化的“狂人”的面纱后面，发出的是控诉和要推翻的声音，贾宝玉的感受、质疑则可以说是启蒙信息。

《红楼梦》的伟大就在于以审视的态度如实地叙写出了贵族家庭的腐朽、富贵世界中的种种不幸，及主宰着那个世界的等级名分、礼法习俗的荒唐，既具有历史批判意义，又可以给人许多人生启示。

通观古今："红学"中一切索隐派都是要引导读者走出作品，破坏阅读感受，都是要不得的

《揭秘〈红楼梦〉》从题目上就坦率地表明不是对《红楼梦》的思想和艺术进行研讨，而是要揭出其背后隐藏着的秘闻秘事，作者充当的是揭秘者，而不诠释者、批评家。

文学诠释和对小说世界进行揭秘是性质不同的两码子事，文学诠释自然也需要揭出与作品创作有关的历史人事，但是，第一并非对所有的文学作品都有必要，都有意义；第二，揭出历史人事应是确凿无疑的人事，而不能是臆造的半真半假的伪史事；第三，揭出有关人事的目的仍然在于理解、诠释作品，而不应是排挤、取代作品叙写出来的有意味的人事，并认为那才是作品的真正内容和真正意旨之所在；第四，揭出有关人事的方法，应该是依据真实可靠的文献，合乎逻辑地推导出来，而不能是寻找一些字面上、表象上看似有联系，实则是风马牛不相及的事物，硬拉在一起，加以牵

强附会地演绎出来。

综观《红楼梦》问世以来的索隐派诸说，如说《红楼梦》影射的是纳兰性德家事，金陵十二钗者是其奉为上客的高士奇、姜宸英等名士，贾宝玉就是他自己；再如，说《红楼梦》叙写的是顺治皇帝和董小宛的故事，顺治宠爱从江南掠来的秦淮名妓董小宛，董小宛夭逝，甚哀痛，遂出家为僧；三如说《红楼梦》是吊明之作，揭清初朝政之失，十二金钗影射的是朱彝尊、陈维崧等江南名士，都不是就《红楼梦》写出的人物故事理解、诠释其意义，而是认定背后有所影射，便依各自的主观猜想，用牵合比附的方法，造出那几种似是而实非的说法，胡适、鲁迅扬弃索隐派诸说，就是因为它们都没有真凭实据，随处可摘出错误和甚不合情理处。《揭秘〈红楼梦〉》基本上走索隐派的路子，其中牵强附会的错误，也由于说得太详，千方百计地要证明本无其事的那种“宫闱秘事”，因而也就愈加明显、愈加荒谬。

索隐派的危害更是大事情。因为它们要引导读者看轻、扬弃《红楼梦》叙写出来的那个小说世界，轻视、扬弃其中蕴涵的意思、意义，以为它们所揭出来的似真实假的事情，才是小说的主旨之所在，那样一些人事本来就是虚假的，却当作真实的，让人信以为真，便造成混乱；即便是真实的，那也只是说出了那件历史上的人事，不论多么有趣，也只能投合人们的好奇心、窥私欲。这无疑是对文学经典作品的价值、意义的损害、颠覆，是将其降低为流言家的无聊的谈资话柄。所有的索隐派都是要不得的。

（2006 年 7 月 29 日在山东图书馆“大众讲坛”演讲的整理稿）

刘勰论文学诠释

刘勰《文心雕龙》里的《知音》篇,《中国文学理论史》称之为文学批评论,《中国美学批评史》称之为审美批评鉴赏论,都是不错的。不过,依本篇标题"知音"一词,原是出自《吕氏春秋·本味》篇钟子期能够从伯牙弹奏的琴声辨别出其情志之所在的故事,最贴切的意思应当是正确的理解、诠释。所以,《知音》篇可以说是论文学作品的诠释问题的。

《知音》篇首先讲的是"知实难逢",也就是对文学作品能够正确理解、正确对待者罕见,原因在于诠释者往往是"贵古贱今"、"崇已抑人",或者是文学修养不足,"信伪迷真"。中间列举了一些事例,多称允当,只是以秦始皇、汉武帝初读韩非《储说》、《子虚赋》非常赞赏,"恨不同时,既同时矣,则韩囚而马轻"为例,说明人"贵古贱今",则不甚妥,初赏其文与后轻其人,是两码子事,"韩囚而马轻"并非诠释中发生的问题。

接下来,刘勰论述"音实难知"的原因:就文学作品方面说,文学作品非"形器",没有实体,"文情难鉴";就诠释者方面说,"知多偏好,人莫圆该"。前一方面说得十分简单,没有进一步交代"文情"何以"难鉴"?这一方面是由于《文心雕龙》里的《比兴》、《隐秀》等篇已有论述,文学作品多是有所寄托、取譬,"深文隐蔚,馀味曲

包，辞生互体，有似变爻”，这里就不再说明。另一方面是刘勰在这个问题上强调的不是文学作品的特性，而是诠释者主观上有所偏爱，识见浅薄，往往“会己则嗟讽，异我则沮弃，各执一隅之见，欲拟万端之变”，便难免发生误会、错解，“东向而望，不见西墙”了。所以，下面一段便说，诠释者只要“无私于轻重，不偏于憎爱”，便可以“平理若衡，识照如镜”，正确地去理解、诠释文学作品的“文情”了。

从以上所述可知，刘勰是把文学作品当作读者、诠释者理解、诠释为客体对象，其文本和文本所表达的思想感情都具客观规定性，理解、诠释、批评中偏差、偏颇是经常发生的，主要原因在于读者、诠释者主观上有所轻重、憎爱的偏私，“难知”并非不可知。文学作品期待读者、诠释者的正确理解、诠释，具有理解、诠释的学力，克服主观的偏见，是能够做到“知音”，作出符合作品实际的理解、诠释的。这是刘勰对文学诠释问题的基本观念。

随后，刘勰又提出：“将阅文情，先标六观。”也就是说，要理解、诠释作品蕴涵的思想感情，首先要对其文本作多个方面的观照。所谓“六观”是：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫调。本篇对这六个方面没有作具体论述，但联系本书其他有关篇章，可知是表现于作品文本中的从文体到思想意义的六个层面的创作问题。一观位体，是观察作品文体层面的情况。刘勰所说“位体”，不只指文章采用的体裁，也包括体裁的内质及其呈现出的格调，如《性体》篇所列举的“典雅”、“远奥”、“精约”等所谓“八体”。二观置辞，是观察作品运用语言文字层面的情况，即《章句》、《丽辞》等篇所论述的问题。三观通变，是观察作品创作的因革、继承、创新的情况。《通变》篇论述这个问题，结论是：“变则其久，通则不乏。”意思是创新才能持久，继承是创新的资源。四观奇正，是观察作品所取的表现方式及方法。《定势》篇论述这个问题，讲到要适应文体的特性，“执正以驭奇”，不应“逐奇而失正”。五观事义，是观察作品中引入的有关事例、史实的情况。《事类》篇论述

这个问题，认为引用事类的意义在于“援古证今”、“明理”、“征义”，要“取事贵约，校练必精，捃理须核”。六观宫调，是观察作品用字行文的声韵层面的情况。《声律》篇论述这个问题，认为这也是文学作品的重要素质。这是由于当时论文尚声律谐和。刘勰认为对文学作品做到这六个方面的观照、考察，其优劣也就看得出来了。

刘勰提出“将阅文情，先标六观”，就是要理解、诠释文学作品蕴涵的意思、意义，首先要着手观察其文本构成的几个方面的情况。提出这种可操作性的方法的前提，是认为文学作品都包含着文体、遣词造句、表现方式和手法、用事（典故）几个层面，这几个层面虽然融合在一起，成为有机的整体，但都是可以解析的，《文心雕龙》里属于所谓“创作论”的几篇，如《体性》、《章句》、《比兴》等，就是分别作的综合论述。这也意味承认文学作品这种用语言文字表述的精神产品，虽然不具有实体性，却也是一种可认识的客体对象，一种如近世西方文艺理论家所说的“经验的客体”（an object of experience）。从实践意义上说，“先标六观”更具有具体可操作性，而且行之有效，由于对作品文本的多个层面进行过观照、解析，获得认知，才能对作品的意思、意义获得正确的理解、诠释。这样的例子是可以举出许多的。

刘勰说“将阅文情，先标六观”，显然将六观作为“阅文情”也就是理解、诠释作品的起点和基础，其理论是诠释与创作是异向的，作品的创作是“情动而辞发”，诠释则是“披文以入情”。“披文以入情”，犹如“沿波讨源”，还要靠诠释者用心“识照”，细细“玩绎”，“深识奥鉴”，方能接近作品蕴涵的意思、意义，诠释者也会“欢然内怿”，内心生出愉悦感。这应当是刘勰广泛细读文学作品的经验之论。

刘勰论文学诠释毕竟是就当时和已往的文学创作和文学批评的状况和他个人的阅读经验作出的，有的具有持久的正确性，“先标六观”之说便是；因为不论任何时代的读者，特别是批评家，都不

能是被动地接受、囫囵地感悟。但他认为，在文学诠释中，“心之照理，譬目之照形，目瞭则形无不分，心敏则理无不达”，强调对文学作品蕴涵的意思、意义的理解、诠释，可以达到“无幽不显”，达到完善，则失于简单化、理想化，没有考虑到他所说的“心之照理”在文学诠释中的特殊性，诠释只能通过文学作品可认知的层面接近它的意思，作出的诠释和它的意思、意义并不具有科学认知的同一性，从而也随时随人而有所变化。这是近世诠释学才研讨到的问题。

（2007 年 4 月 15 日）

《永乐大典》平话探佚

明初纂修的《永乐大典》是一部特大型的百科全书式的类书。这部类书以韵统字，以字系事系文，博采古今图书、佚文秘典，无比繁富；现残存者约八百卷，仅为原帙的三十分之一强，引书约计已达万种。尤为可贵的是，主持纂修的馆臣突破了传统的经籍、艺文观念，扩大了采录范围，收录了宋元通俗文艺作品。据清道光间杨尚文所刊《永乐大典目录》，"戏"字部"戏文"凡二十七卷，收宋元南戏《赵氏孤儿报冤仇》等三十三种；"剧"字部"杂剧"凡二十一卷，收元人杂剧《西厢记》等一百种（其中《十咏水仙子》、《愚鼓气息劝世道情》二目疑非杂剧）；"话"字部"评话"凡二十六卷，惜未列出作品名目，当为元代讲史话本平话。这表明宋元通俗文艺非常兴盛，供阅读之文本已蔚为大观，奉勅纂修《大典》的馆臣也不嫌其俚俗而鄙弃之，较之清代四库馆臣头脑是很开放的。

《四库全书总目》史部九杂史类存目三"《平播始末》"条注云："按《永乐大典》有平话一门，所收至夥，皆优人以前代轶事敷衍成文，而口说之。"谓"有平话一门"，当是指《永乐大典目录》所列二十六卷"评话"。四库馆臣得见《永乐大典》原帙，当是原作"平话"。今存元刊《全相平话》五种，是"平话"为元代刊行讲史类话本之专名，"平"为平说，只说不唱的意思。明人多称艺人说书或话本小说

为评话，是以“平”为“评论”之义。杨尚文刊《永乐大典目录》的底本是转录的，作“评论”可能是误从明人的习语，《永乐大典》原非如此。

元刊杂剧现存者较少，幸赖明代有识之士如臧懋循等辑刊百余种传世，近世研究者得以识其辉煌的文学成就，成为中国文学史、戏曲史上重要的篇章。宋元南戏、平话便没有那么幸运了，元刊本存留下来的甚少，《永乐大典》虽收入甚夥，然明清两代藏之于内府，没有刊行传世，近世随着其书的散佚而大都没有存留下来。宋元南戏还好一点，除幸而存在《小孙屠》等三种外，尚可知三十多种戏目，研究者可以借以考知其所演故事，从明人编制的曲谱中辑出若干残曲。最不幸的是平话，连作品名目都没有载录。现在存留下来的有建安虞氏刊行的《全相平话》五种和研究者考订为金亡前后所刊的《新编五代史平话》，在文学史、小说史中也只能是作些介绍性的评述，对元代平话的总体面貌、成就和价值，还有待于作出更全面深入的认识。这不能不算是一件憾事，作点探佚性的研讨应该是不无裨益的。

首先应该说明一点，就是《永乐大典》所收录的平话并非只是“话”字部“平话”二十六卷所收录者。赵万里曾从“辽”字部辑出的《薛仁贵征辽事略》，就是一种没有题名“平话”的平话。《三国志平话》的另一个元刊本便题作《三分事略》，内容、版式基本一致。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”记讲史书有“说三分”，即讲三国纷争故事。《三分事略》之题名当早于《三国志平话》。赵万里在《薛仁贵征辽事略》排印本“后记”中说：“《永乐大典目录》话字韵共收宋元评(平)话二十六卷，此书疑亦其中一种。”此“疑”可能是不对的。《永乐大典凡例》中虽云“或事文交错，则彼此互见”，然所谓“互见”是相互参见，并非重复引录一文，研究者从现存卷帙中未曾发现重复引录一文者；《薛仁贵征辽事略》是以其所叙之事收录于“辽”字部中，纂修者未必视之为平话。如果这个判断属实，则《永乐大典》

收录的平话便不只有那二十六卷所收录者，极其可能还有一些，只是现在不可能得知了。

《永乐大典》"话"字部"平话"二十六卷究竟收录了哪些宋元平话？

首先可以确凿认定的是现存的元建安虞氏刊《全相平话》五种，它们是《武王伐纣平话》、《七国春秋后集（乐毅图齐）平话》、《秦并六国（秦始皇传）平话》、《前汉书续集（吕后斩韩信）平话》、《三国志平话》。就这五种平话看，建安虞代所刊当是一个平话系列，有"后集"必有"前集"，有"续集"必有"正集"，有"前汉书"亦当有"后汉书"。多位研究者依据《七国春秋后集》开头一段意在与《前集》相衔接的追述性文字，认定《前集》叙述的是孙庞斗智故事；依据《前汉书续集》开头一段是"时大汉五年十一月某日项王自刎而死"云云，认定《正集》叙述的是刘项争雄故事。这一系列题名"平话"的书，刊行于元代至治（1322～1323）前后，即便止于三国时代，至少也该有近十种，应该全都收载于《永乐大典》"话"字部"平话"二十六卷中。

又，孙楷第《中国通俗小说书目》卷一"宋元部讲史"著录《吴越春秋连象评话》："未见，见日本毛利家藏书目。"此书至今没有人见过，但孙先生当是见过毛利家藏书目，研究者也信其为实有。胡士莹《话本小说概话》第十七章《关于讲史》便据之著录云："从书的题名来看，疑亦是建安虞氏所刻的一种。本书命名，一望而知其所叙是春秋末期吴越两国争霸的故事。它所依据的蓝本，必为现存的《吴越春秋》。"①此本平话未必是建安虞氏所刊，今存虞氏所刊平话均标作"全相"，何以独此平话例外，标作"连象"？然春秋末期吴越争霸的故事，也是历史上的一段热门话题，虞氏所刊平话系列大概不会没有这本《吴越春秋》的，《永乐大典》也不会不收录于"平话"卷中。

---

① 《话本小说概论》，中华书局 1980 年版，第 729 页。

现存《新编五代史平话》(其中《梁史平话》、《汉史平话》缺下卷),研究者考订为金亡前后刊行。宋元人记艺人讲史书,往往是"三国""五代"并称。《东京梦华录》卷五"京瓦伎艺"条记有"霍四究,说三分;尹常卖,五代史"。《三朝北盟会》卷二四三引苗耀《神麓记》记说书人刘敏为金贵族完颜充说"五代史"事。杨维桢《送朱女士桂英演史序》称女讲史艺人朱桂英"善记稗官小说,演史于'三国''五季'。""五季"即指后梁、后唐、后晋、后汉、后周五代。五代的兴替既是宋元讲史中像"说三分"一样的流行节目,有讲史话本流传并刊行,并收入《永乐大典》中的"平话"中,也是合乎情理的。

近世研究者还从古朝鲜的《朴通事谚解》一书中,发现元末明初有两种称作"平话"的书,一是《赵太祖飞龙记》,一是《唐三藏西游记》。《朴通事谚解》正文中引录了《西游记》平话中孙行者在车迟国与伯眼大仙斗法的故事,与百回本《西游记》小说情节基本一致,只是文字较简略;另外还有几条注文,其中一条概述唐僧取经经历的灾难,提到的有十数处,顺序与百回本小说不同,却都是百回本小说的重要情节。《永乐大典》"梦"字部引录了"魏征梦斩泾河龙"一段,开头标明摘自《西游记》,与百回本小说第十回所叙基本一致。《永乐大典》馆臣采录了《西游记》平话里的这段情节,"话"字部"平话"卷里也有可能收录了这本平话的全文。

《赵太祖飞龙记》,就名目看无疑是演绎宋太祖发迹变泰成为开国皇帝的故事。元代通俗文艺多称赵太祖。罗烨《醉翁谈录》所举话本名目中有《飞龙记》。这本平话后世不见传本。清乾隆间刊《飞龙全传》,卷首吴璿序称它系就一部"虚妄无稽"、"词浮泛而俚"的旧本删定而成。书中是"历史人物与传奇人物捏合在一起"(柳存仁《伦敦所见中国小说书目提要》中语),"旧本"当是已往传说的文本,或其原本便是这本平话。这本平话亦有可能采录入《永乐大典》"话"字部的"平话"卷中。

以上是就现存的几种平话和现已不存却有文献可知其曾有的平

话作出的判断,理由至为简单,也毋庸置疑:《永乐大典》即将"平话"像"戏文"、"杂剧"一样的作为一种文类,收录作品二十馀卷,明白题名为"平话"的作品,例应收录。虽然其间有所选择,不必是一一照收。

宋元讲史讲述"汉唐历代书史文传,兴废战争之事",几乎是遍及宋前的各代历史都有"话"可说,还有宋代的如《中兴名将传》的"新话",讲史话本应当是很多的,元代刊行的平话也应当不少,否则,便不会引起《永乐大典》馆臣的重视,列为一种文类,置二十馀卷的篇幅,采录相当多的作品。现存的和有著录的平话之外,这二十六卷中还有可能有哪些平话呢?

现存的几种平话被发现以来,研究者大都注意到了它们与明代的历史演义小说及其变种神魔小说的传承关系,经过对读揭明:罗贯中的《三国志演义》"还在保存了一部分平话的旧事(故事情节)而大加增饰"[①];《封神演义》前三十回,"除哪吒出世的第十二、三、四回外,几乎完全根据《平话》来扩大改编"[②];《两汉开国中兴传志》"第三卷自项羽自刎于乌江后,以迄第四卷尾文帝即位止,情节与元刊本《前汉书续集》相同(文字与插图,稍有相异之处),说明此书是继承虞氏所刊平话系统的"(《中国古代小说总目白话卷》"《两汉开国中兴传志》"条引王古鲁语)。有研究者还由之推断已佚平话的内容。程毅中说:"明人黄化宇所校正的《两汉开国中兴传志》,从《楚王独奔乌江自刎》到《三王诛吕立文帝》的十一回,基本上就是承袭《前汉书平话续集》而来的。前面楚汉争锋的部分,很可能就是《前汉书平话》正集的内容。后面讲东汉故事的部分,也可能有《后汉书平话》的遗响。"[③]戴不凡将《五代史平话》与明刊

① 郑振铎:《三国志演义的演化》,载《中国文学研究》,作家出版社 1957 年版,第 194 页。

② 赵景深:《〈武王伐纣平话〉与〈封神演义〉》,载《中国小说丛考》,齐鲁书社 1980 年版,第 99 页。

③ 《宋元小说研究》第九章《宋元讲史平话》,江苏古籍出版社 1998 年版,第 273 页。

《南宋志传》对勘，发现后者是在前者的基础上，自《晋史平话》处开始略加改写，最后宋灭南唐的部分才不是平话所有的，并且在相应的地方找到了《五代史平话》的部分佚文。[①] 孙楷第《日本东京所见小说书目》卷三“明清部二”著录明刊《孙庞斗志演义》，论断“其作风实与今存元刊诸平话为近，与《春秋后集》沆瀣一气，疑即出于元人《七国春秋前集》。即以一书视之，亦不至于大谬”。

研究者相继作出了这类研究，综合起来便凸显出明代大宗的历史演义小说的一个基本情况，就是它们大都是就宋元讲史平话改编而成的，许多宋元讲史平话或整体或部分地经过程度不同的改写、增饰而存留在明代大宗的历史演义小说的肌体中，自然也是可以追踪、探佚的。

首先想到的是，戴不凡通过对勘，发现明嘉间刊行的《南宋志传》原是整合《五代史平话》的《晋史平话》以下部分和采自他书的宋灭南唐的内容而成，那么与之并出的《北宋志传》是依据什么编成的？其书第一回“按语”有“收集《杨家府》等传，参入史传年月编定”之语，这里所说《杨家府》，柳存仁认为并非万历年间刊行的《杨家府演义》，它与《北宋志传》“实在就是一书”，而是“现在未见过”的另一种“刻本”。[②]《醉翁谈录·小说开辟》有《杨令公》。《北宋志传》所据之改编的《杨家府》，十之八九是一本元刊平话，或即题名《北宋志传杨家府平话》。

嘉靖年间刊行的《北宋中兴英烈传》，讲说岳飞精忠报国的故事。熊大木序中说“武穆王《精忠录》，原有小说”，“稗官野史实记正史之未备”，“史书小说有不同者，无足怪”，“两存之以备参考”。这部说岳传就是依从所谓“小说”叙事，而于其中插引大量的诏令、

---

① 参见《〈五代史平话〉的阙文》，载《小说闻见录》，浙江人民出版社 1982 年版。

② 《伦敦所见中国小说书目提要》“《玉茗堂批点绣像南北宋志传》”条，书目文献出版社 1982 年版，第 139 页。

奏章、书札、诗词。《梦粱录》卷二十“小说讲经史”条，记南宋咸淳年间有说话人说《中兴名将传》，也就是《醉翁谈录·小说开辟》里所说“新话说张、韩、刘、岳”，也该有讲史话本传世。书坊主人熊大木这部小说所依据的说岳飞故事的“小说”，也当是一种平话。

熊大木编刊的小说还有《唐书志传》，叙述李唐开国故事。卷首李大年序以《三国志》、《水浒传》为证，谓此书虽“似有紊乱《通鉴纲目》之非”，然其“未必无可取”。所谓“紊乱《通鉴纲目》”，是指书中所叙情节，虽依从《通鉴》，但也间有时序的错乱，采自传说而与史实不合的内容。孙楷第《日本东京所见小说书目》著录此小说，举窦建德破宇文化及与尉迟恭战美良川二事，认为“当为臆说”，“自元人已艳称，兹所叙述，虽至粗鄙，然亦活泼”。所谓“臆说”当非熊大木所造，而是本之于一种文本，那种文本自然也是一种平话。

以上据几种明嘉靖间熊大木编刊的称名“志传”的历史小说，推断所依据的是元刊平话，是因为它们编刊的时代早，地点为刊印平话的建阳书坊，有刻印通俗读物的传统、工艺条件，也存有原刊平话的木板和文本。熊大木短短几年便刻印几种小说，便说明了这个问题。陈大康在《明代小说史》里称这是由《三国志演义》、《水浒传》刊行引发的“通俗小说创作的重新起步”，编撰也效法《三国志演义》取史书采小说“按鉴演义”的方式，这也构成了这一时期历史小说的共同特征。[①] 这些小说所采用的“旧本”，也只能是元代刊印、明初仍在流行的平话，其中也程度不同地保存了那些的平话的内容和特点，只是现在无法清楚地分辨、剥离出来。《永乐大典》“平话”卷中，应该有所收录；虽然不必是全都收录。

（2007年8月10日）

---

① 参见陈大康《明代小说史》第八章《通俗小说创作的重新起步》，上海文艺出版社2000年版。

关于《西游记》解说的解说

——文学诠释的一个案例

《西游记》小说自明万历间刊行流传，诠释者不绝如缕，诠释者都自以为是，却几乎无一不受到质疑，后来者又有新说出来，没个休止。文学诠释的多样固然是极普遍的现象，像《西游记》这样的情况却是少有的。

《西游记》是神魔小说，属于神话幻想性质的小说。诠释者不满足于为奇异的情节所引起的兴趣，要追寻神魔故事背后蕴涵的意思、意义，自然是应有之义，势所必然。所以，众说纷纭的诠释，大都属于寓意说，追寻的是小说故事层面内里蕴涵的究竟是什么意思，有什么现实意义，区别在于各家寻绎出的意思、意义各自不同。那么，这众多解说是怎样作出的？它们究竟在哪些方面、在何等程度上与《西游记》叙写的故事相吻合，是否就是小说文本本有的意思、意义？这里做番粗浅的研讨。

明清时代人多是用佛、道、儒三家的经典理念、语言诠释《西游记》的"大旨"，也就是现代所谓"主题思想"。有人说这部小说演绎的是"魔以心生，亦以心摄"的佛理[①]；有人用《孟子》的话语，说是

---

① 陈元之：《西游记序》，明刊《鼎锲全像京本西游记》卷首。

“盖亦‘求放心’(找回失去的本心)之喻”(谢肇淛《五杂组》);有人说是“教人诚心为学”,寓“正心诚意,黾勉警策,克己复礼之至要”[1];有人认为是教人“性命双修”,逐章逐节皆是演绎道家炼丹妙诀[2]。这类解说并非完全没有根据,佛、儒各家的解说是就小说中称第一主角孙悟空为“心猿”,故事主体是孙悟空始于“放纵”,被降伏后去西天取经,终成证果,作出的理性概括,只是佛家用佛家的理念、术语表述,儒家用儒家典籍中的话语表述。如果只就其所说的“大旨”,而不问其中对人物情节所作的具体解释多是牵强附会的,还是有几分道理的,所以鲁迅也勉强认同了“盖亦‘求放心’之喻”一说。然而,这种“寓意说”却丢开了小说中许多具体情节里表现出的与“正心”、“求放心”、“魔以心摄”相悖的内容、意思。譬如说叙述者心爱的,也是让读者喜欢的,不是孙悟空被降伏,不再“放纵”,相反的倒是他的“放纵”,他桀骜不驯地扰闹神仙世界,在取经路上经常对神佛大不敬,调侃、嘲谑神佛,对取经之举提出质疑,等等。这些解说自然算不上圆满,甚而可以说阉割了这部小说的精神命脉。

至于道教徒所谓的“金丹大旨说”,则另当别论。他们逐节地将小说叙写的情节一一说成是隐喻家炼内丹的理念法则,如说第十九回“云栈洞悟空收八戒”一节是阐明“阴阳男女化生之道”,第二十三回菩萨考验取经师徒的“四圣试禅心”一节是喻“炼丹最要之火候”等等,都是望风捕影,牵强附会,荒诞得没个理路。这在性质上已经不是解读小说,而是不顾青红皂白地强行借小说来兜售其炼丹的理念法则,便不能算是文学诠释了。

五四新文化运动后,解说者便完全扬弃明清人的寓意说。鲁迅正视《西游记》混有佛语道说,“使三教之徒,皆得随宜附会”,认

---

① 张书绅:《新说西游记总批》,清刊《新说西游记》卷首。

② 刘一明:《西游原旨》,清嘉庆刊本。

为“此书则实出于游戏”，但还是“欲勉求大旨”，姑且接受了谢肇淛的“盖亦‘求放心’之喻”说。[①] 胡适完全否认《西游记》有什么“微言大义”，认为它只是一部“滑稽小说”，“至多不过有一点爱骂人的玩世主义”。[②] 这种“游戏说”看重的是《西游记》细节描写中嘲谑世情和神佛的内容，孙悟空和猪八戒类似插科打诨的话语，符合一般读者的直观感受，但是，丢开小说的主体故事的意思，也说不上圆满，而且即便如他所说的“爱骂人的玩世主义”，也还是有具体的社会内涵和意义，怎么能不去追寻呢？

上世纪50年代以来，对《西游记》的解说最为繁杂，而且不断发生关乎这部小说的基本价值的争议。有人持反映论的观点，认为《西游记》反映“封建社会的统治阶级与人民——主要是农民——之间的矛盾和斗争”[③]，由之引出从消极意义上沿袭古人“求放心”说之“破心中之贼”说，由阶级斗争角度转为国家政治问题的“安天医国”、“人才问题”诸说，还有断然认定取经为维护封建统治行为的“赞美变节投降”说，等等，将小说中的神魔故事当作社会阶级斗争、政治斗争的直接反映，也用现实的政治原则判定其思想倾向和社会意义。

有的解说在一定程度上突破了简单机械的比附，超越现象而把握其内在精神，恢复西天取经行程中降魔作为克服困难的象征意义，凸显以孙悟空为主体的神魔斗争的反抗斗争精神，并成为较多解说者认同的一说。但是，对《西游记》前面孙悟空扰闹龙宫、冥府和天宫与小说主体部分西天取经两部分的关系产生分歧，有“主

① 《中国小说史略》第十七篇，《鲁迅全集》，人民文学出版社1957年版，第135页。

② 《〈西游记〉考证》，《胡适学术文集·中国文学史》，中华书局1998年版，第991页。

③ 张天翼：《〈西游记〉札记》，载《人民文学》1954年2月号。

题转化"说[1]，有"离之双美，合则俱伤"说[2]。这都是意识到了小说前七回情节蕴涵的意义，从而觉察出与取经故事之间存在的不和谐一致而作出的解释，"转化"说是回避矛盾，"离合"说是凸显矛盾。

有的解说更超越社会政治斗争的观念，上升到人生哲理的层面上，也就进一步超越了小说所叙取经故事及其具体的意思、意义。有的说《西游记》表现的哲理是为"众生"事业奋斗成功便达到"至善"的境界[3]，有的说是追求理想百折不挠"功到自然成"[4]，有的因袭古人"求放心"、"修心"的思路，谓表现的是"人性的升华"[5]，有的还同意清人张书绅的"一部《西游》，即是一部《心经》"之说[6]。这些"哲理说"，也还是就《西游记》主体故事提升出的哲理，丢弃了小说自身的许多内容，当作象征也就丢开了原本的意思、意义。将孙悟空开头与神仙的抗争视为"放心"即放纵之举动，便含贬义，抹掉了其中所蕴涵的积极意义；西天取经故事的原旨是弘扬佛法，在小说中并没有完全消失，还是构成小说的思想内容的一个方面。孙悟空形象之所以可爱，并不在于收敛放纵之心，最后成佛，而是在于他与神佛、妖魔战斗的勇敢机智，虽然头上戴着一顶紧箍帽，仍然桀骜不驯地时而调侃神佛，成佛之结局并不意味着他的成熟和人性的升华，达到至善至美的境界。

综合上面简括列举的已往对《西游记》的诸般解说，可以得出以下的一些认识：

---

① 李希凡：《〈西游记〉和孙悟空的形象》，载《人民文学》1959 年 7 月号。

② 高明阁：《〈西游记〉里的神魔问题》，载《文学遗产》1981 年第 2 期。

③ 钟婴：《论〈西游记〉的思想与主题》，载《文史哲》1986 年第 2 期。

④ 姜云：《〈西游记〉：一部以象征主义为主要特色的作品》，载《文学遗产》1986 年第 6 期。

⑤ 《中国文学史》第七编，高等教育出版社 1999 年版，第 154 页。

⑥ 杨义：《〈西游记〉：中国神话的大器晚成》，载《中国社会科学》1995 年第 1 期。

古今各家解说，大都是将《西游记》的内容归纳为一种单一的有意义的“主旨”或曰“主题思想”，仿佛不如此便不能说明其思想价值和意思。而《西游记》是一部积累型的长篇小说，唐玄奘法师天竺取经的事迹经过幻化成为神魔故事，原旨是弘佛的，在流传中混入了道教的思想材料，大批道教神仙进入故事中，莫名来自的非人非佛非道的孙悟空成了第一主角，腾挪变化的斗法提升了故事的趣味性，又加入了混合着佛理、道说的韵语。再经过明代人文思潮的浸洗，取经故事的格局及其原旨没有根本改变，但却被市俗化了，“神魔皆有人性”，神佛虽仍有主宰世界的法力，却失去了宗教偶像的神圣性，也变得颇为庸俗。于是，小说文本肌质中发生了叙述与说教、整体与细部的矛盾不和谐，成为多声部的小说。已往的解说大都是执其一端而不及其馀，多数是受小说中混杂着佛语、道说的回目、韵语的牵引，对小说的主体故事作出的“求放心”、“摄心”、“修心”的解说，而丢弃了叙述中透露出来的把神佛还原为人、从而摘掉其神圣光圈的人文意义。对像《西游记》这样内容复杂、自身存在着矛盾因素的长篇小说，总结主题，论其大旨的做法，是不适宜的。

已往的解说大都用各自时代流行的理念、各自行当的术语解说《西游记》的主旨的。明清人“或云劝学，或云谈禅，或云讲道”，都是就小说中的回目和韵语频频出现的“心猿”之喻生发出来的，就是因为当时的王明阳的“心学”最为流行；佛家讲“心性”、“心法”，以觉悟众生之心为宗旨，禅宗别名“心宗”，《西游记》第十九回有乌巢禅师授《心经》一节；道家也是讲修心炼性，道徒张含章作《西游正旨》也说小说“自首至尾，皆不外一部《多心经》”。上世纪50年代以来，《西游记》中的神魔斗争故事情节，被赋予政治斗争的内涵，农民起义反抗封建统治阶级、“邪不压正”、“破心中之贼”、“安天医国”、“赞美叛徒”诸说相继出来，都源于那个时期阶级斗争的学说上升为观察、解说社会和文化问题的主导原则。待那种阶

级斗争的观念不再当作基本原则之后,"人生哲理"种种说法便代之而出了。这正应了西方诠释学的"视阈的融合","理解的历史性上升为诠释学原则"的理论。这并不难理解。诠释者总是持有既定的观念和思维方式,而那种观念是由所处的历史环境所规定的,被诠释的作品中与其奉行的观念相适应、仿佛相吻合的内容,犹如在人群中容易发现最熟悉的人的身影,有种亲和感,从而自觉不自觉地便认为那是作品的主旨和思想价值之所在,予以理性的阐述。

已往众多的解说,包括"游戏说",也有一个共同点,就是基本抛开了《西游记》叙写的取经故事本身的意思,也就是抛开了小说故事感性层面的意义,解说的是故事层面象征、比喻的意义。明清人明白地认定《西游记》是寓言小说,把形象和意义视为象征关系。近年的"哲理说"虽然在形象构成的方面作了更深入的研讨,但总体上又回到《西游记》"是一部《心经》"之说上来,也还是视为象征性小说。《西游记》是部神话幻想小说,是人心造的虚幻的神魔故事,自然蕴涵着现实的内容和意义,加以诠释是应有之义。但是,《西游记》是一部有复杂内容的长篇小说,叙写的人物形象和故事情节,也是小说的感性形象层面,自身便有其意义,而不是单纯的某种思想观念的喻体,不是要依靠那种思想观念才能成为有意义的存在。取经是宗教的事业,取经故事原旨是弘扬佛法的,内部发生肌质的变化,活动于其中的孙悟空、猪八戒、唐僧、老君等一批人物,都是有自己的也就是人的性情的文学形象,不是一种观念的喻体,"心猿"之喻不足以说明孙悟空形象的社会内涵。抛开小说的人物故事本身的意思、意义,只作象征性的解释,化作抽象的思想观念,便毁坏了这些形象的文学生命、文学价值。

(原载《中国文学史的理论维度——全国古代文学研究方法创新专题论文集Ⅱ》,广西师范大学出版社 2008 年版)

袁宏道赞《金瓶梅》“胜于枚生《七发》多矣”释

袁宏道《锦帆集》卷四有致董其昌一信，中云：

> 《金瓶梅》从何得来？伏枕略观，云霞满纸，胜于枚生《七发》多矣！后段在何处？抄竟当于何处倒换？幸一的示。[①]

近世论《金瓶梅》者多援引此信，并作为考察这部小说成书年代之重要文献。

台湾研究《金瓶梅》的专家魏子云独对袁宏道的这封信的真实性问题表示怀疑，理由之一是：

> 问题是袁宏道对于《金瓶梅》的赞语，所谓“胜枚生《七发》多矣”则与《金瓶梅词话》的内容不符。按枚乘《七发》所写是楚太子有疾，有吴客往问一事又一事，都不能说到太子的病根，直问到第七事，说到“‘将为太子奏方术之事，有资格者，若庄周、魏牟、杨朱、墨翟、便蜎、詹何之伦，使之论天下之释微，理万物之是非，孔老览观，孟子持筹而算之，万不失一，此亦天下之要言妙道。太子岂欲闻之乎？’于是太子据几而起曰：‘涣乎若一听圣人辩士之言。’涊然汗出，霍然病已”。斯所谓“说

---

① 钱伯诚整理：《袁宏道集》卷六，上海古籍出版社1979年出版，第273页。

七事以启发太子也”。至于《金瓶梅词话》虽所写多是明朝当代社会之糜烂，亦只是骚士个人的寄意与抒情，与枚叔所写之〈吴客七发〉何能相提并论？所以，如果袁中郎生前确曾写过这封信，则所见之《金瓶梅》，或许不是这一本。否则，也许这封信乃时人所纂附[①]。

所谓《金瓶梅词话》“与枚叔所写之〈吴客七发〉何能相提并论”，袁宏道“所见之《金瓶梅》，或许不是这一本”，魏子云后来在《传世之〈金瓶梅词话〉非原作》中又有所申论：

> 《金瓶梅词话》也是改写本……《金瓶梅词话》以前的《金瓶梅》，不是由《水浒传》移来的西门庆与潘金莲的故事，可能是一部有关政治讽喻的谤书。
>
> 袁中郎第一次读到，赞词是“胜枚生《七发》多矣！”按，枚乘的《七发》是一篇有关政治的内容。怀疑《金瓶梅》在袁中郎读到抄本时，似乎还不是有关西门庆与潘金莲的故事。[②]

在《金瓶梅原貌探索》一书中也说：

> 袁中郎这般朋友最先读到的《金瓶梅》是一部“云霞满纸，胜于枚生《七发》多矣”的政治小说。[③]

《金瓶梅词话》之前是否曾有过一部非西门庆与潘金莲故事的《金瓶梅》，文献无征，无法证实确有其书。即便是果有其书，那也只是说明传本《金瓶梅》之前有那样一部政治小说，既然不是“由《水浒传》移来的西门庆与潘金莲的故事”，在事实已不存在的情况下，对阅读、评论《金瓶梅》也没有什么实际的裨益。

这里边有个应当辨析的问题，倒是袁宏道赞《金瓶梅》“胜于枚

---

① 魏子云：《论明代的〈金瓶梅〉史料》，载《金瓶梅馀穗》，（台湾）里仁书局2007年版，第31页。

② 魏子云：《传世之〈金瓶梅词话〉非原作》，载《金瓶梅馀穗》，（台湾）里仁书局2007年版，第130页。

③ 魏子云：《金瓶梅原貌探索》，（台湾）学生书局1985年版，第205页。

生《七发》多矣"，是否与《金瓶梅词话》"内容不符"？《金瓶梅词话》真的是与枚乘《七发》"不能相提并论"吗？徐朔方在《答台湾魏子云先生——兼评他的〈金瓶梅〉作者屠龙说》，提出过这样的质疑：

> 《七发》的主旨是人间最好的享受都比不上要言妙道，"云霞满纸"只是形容文章言情状物之妙，请问与政治何关？[①]

这是针对魏子云《金瓶梅原貌探索》中"袁中郎这般朋友最先读到的《金瓶梅》是一部'云霞满纸，胜于枚生《七发》多矣'的政治小说"一语而发的，不同意将枚乘《七发》说成是政治主题，也就是不同意依据对枚乘《七发》的误解，推测《金瓶梅》原来是一部"政治小说"；就"'云霞满纸'只是形容文章言情状物之妙"一语看，言外之意是借枚乘《七发》称赞《金瓶梅》，并非不可。惜乎没有作进一层的申述。

枚乘《七发》与《金瓶梅》，一为汉赋，一为明代通俗小说，文体不同；一写吴客与楚太子关于养生修身问题的问答，《文选》的注者李善解释为"《七发》者，说七事以起发太子也"，而《金瓶梅》则是描写明代社会生活景象。粗看起来，似乎两者全然不同，难以"相提并论"。那么，袁宏道将《金瓶梅》与《七发》相比较，从文章的角度称《金瓶梅》"胜于枚生《七发》多矣"，是不经意的混说，还是高明地看出了两者存在着相同或相似的可以进行比拟、比较的地方？

枚乘《七发》虚拟的吴客与楚太子的问答，内容是吴客说七事启示楚太子以养生修身之道。前六事是音乐、饮食、车马、宴乐、狩猎、观潮，都是富贵中人拥有并且不惜侈靡的生活享受。文章主旨是说明这几个方面的享受，正是楚太子"有疾"的原因，也是富贵中人贪图安逸享乐而玩物丧志、身心疲惫的缘故，其中的道理是："出舆入辇，命曰蹶痿之机；洞房清宫，命曰寒热之媒；皓齿蛾眉，命曰

① 徐朔方：《答台湾魏子云先生——兼评他的〈金瓶梅〉作者屠龙说》，载《论〈金瓶梅〉的成书年代及其他》，齐鲁书社1988年版，第227页。

伐性之斧；甘脆肥脓，命曰腐肠之药。"由此而致"有疾"的楚太子自然已无力享受这六事的乐趣。最后，吴客提出第七事，要楚太子听取圣哲辩士诸如老、庄、孔、孟之"要言妙道"，则立身行事，"万不失一"。楚太子便恍然大悟，"涊然汗出，霍然病已"[①]。刘勰在《文心雕龙·杂文》中评《七发》说："枚乘摛艳，首制七发，腴词云构，夸丽风骇。盖七窍所发，发乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子也。"[②]

《七发》，按其开头吴客说楚太子的病因，是由于"久耽安乐，日夜无极，邪气袭逆，中若结轖"，"纵耳目之欲，恣肢体之安者，伤血脉之和"，中间陈述音乐、饮食、车马、宴游、狩猎、观潮六事，自然是作为应当有所限度、警惕、防戒的事，不要过于侈靡。但是，吴客的陈述却是用夸饰的语言极言六事之美好、壮观、有乐趣，只有在谈音乐一段里，才表述出美好的音乐会使人丧志，说是"此亦天下之至悲也"。吴客陈述此六事，多未明示扬弃的意思，只是表明由"久耽安乐"而致"有疾"的楚太子已经不能享受了，最后吴客提出圣哲们的"要言妙道"，使之恍然大悟，找到了养生修身之方，这才显示出前六事的负面意义，如刘勰所评："始邪末正，所以戒膏粱之子也。"

对《七发》这种作法，古人是有所评议的。枚乘作《七发》以后，后汉及魏晋间仿效者众多，成为以"七"称名的一种文体。刘勰评之曰：

> 自《七发》以下，作者继踵。……自桓麟《七说》以下，左思《七讽》以上，枝附影从，十有馀家。或文丽而义暌，或理粹而辞驳，观其大体所归，莫不高谈宫馆，壮语畋猎，穷瑰奇之服馔，极蛊媚之声色，甘意摇骨体，词艳动魄识，虽始以淫侈，而

① 本文引《七发》文句，均据中华书局1977年影印清胡家克校刻唐李善注《文选》本。

② 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社1961年版，第254页。

终以居正，然劝百讽一，势不自反，子云所谓"先骋郑卫之声，曲终而奏雅也"[1]。

刘勰的这段评议，似乎是专对《七发》以后的仿作而发，但也应该包括"七"体的首创者枚乘的《七发》。依照上面对《七发》的解析，说前六事，张扬饮食、车马、宴游、狩猎、观潮之美好，与最后提出"要言妙道"，前者具体铺陈，鲜明生动，后者则非常简括、抽象，应该说存在着"文丽而义睽（相违、分离）"之病，所谓"始邪末正，所以戒膏粱之子"之意，也免不掉"劝百讽一，势不自反"之讥，先把六事用夸饰的语言说得那么好，让人意摇心动，怎么能突然让楚太子感到遵循圣哲们的"要言妙道"才是正道？刘勰引扬雄"先骋郑卫之声，曲终而奏雅"语，见于《汉书·司马相如传》，下面还有"不以戏乎"一句，"戏"是游戏、不郑重的意思，批评得就更严厉、尖锐了。

明白了枚乘《七发》在作法上的"始邪末正"，"劝百讽一，势不自反"的特点，便可以意会《金瓶梅》与《七发》并非不可以"相提并论"，袁宏道称《金瓶梅》"胜于枚生《七发》多矣"，并不意味着他所读到小说可能是与传本《金瓶梅》不同的另一种《金瓶梅》。

《金瓶梅》是白话长篇小说，描绘的是西门庆、潘金莲、李瓶儿等人的故事，虽然涉及城市生活的诸多方面，中心却是西门庆发乎嗜欲逐财、逐色的活动，尤其着意于表现其占有众多女人的嗜欲和乐趣。而在作法上则属于基本客观的展示，摹绘男女房中事至为具体、逼真，时而缀有俗曲加以形容，直如刘勰说古代之"七"体："极蛊媚之声色，甘意摇骨体，艳词动魄识。"《金瓶梅》后半部，写到西门庆纵欲身亡后，潘金莲终未逃脱武松的尖刀，毒死前夫的恶行受到惩罚；西门庆的正室吴月娘诚心礼佛，为亡夫赎罪，最后儿子孝哥也被高僧度脱进入佛门，一切冤孽消释。这也颇像刘勰所说"始邪末正"，说拟《七发》的文章犹如扬雄所说"先骋郑卫之声，曲

---

[1] 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社 1961 年版，第 255～256 页。

终而奏雅”。

自然，袁宏道致董其昌的信中说，他读到的《金瓶梅》不是全本，至多是半部书，十之八九是前半部分，没有看到后面“终之以居正”、“曲终而奏雅”的部分。但前半部分在展示西门庆逐财、逐色的行事的附加成分里，也就是每回开头的打油诗，回中插入的少量诗赞，也有讽喻酒色财气伤身肇祸的话头，与情节的叙述描写的倾向性不相一致。这也能够使文学家袁宏道意识到《金瓶梅》与枚乘《七发》在作法上有相似的地方，从而联系起来，称赞《金瓶梅》“胜于枚生《七发》多矣”。

袁宏道生活在产生《金瓶梅》的那个时代，文化思想界涌动着随着商品经济的发展、封建伦理关系的松动而产生的为人的基本欲求张目、反对宗教的和礼教的禁欲主义的人文思潮。较之这种思潮在思想家的著作和文学上如戏曲《牡丹亭》中的反映，《金瓶梅》可以说是它的粗俗的表现形态。作为这种思潮在传统文学中的代表作家，袁宏道读到这部用原生态的生活语言，无所顾忌地展示出那种“欲望的世界”，感到新鲜、惊喜，并由于小说也有点讽喻的成分，便以汉赋中有影响的作品作比，称赞它“胜于枚生《七发》多矣”。他所谓“胜过”，自然包括形象鲜活、叙写生动，也应该包括所叙写的生活图画更贴近社会人生实况，这都不是赋体文章之叙事状物所能做到的。

（原载《明清小说研究》2008 年第 2 期）

中　编



《续金瓶梅》的成书与刊行

清顺治原刻本，题《续金瓶后集》，署“紫阳道人编”，“湖上钓史评”，首烟霞洞天隐序、南海爱日老人序，并丁耀亢《太上感应篇阴阳无字解序》和《太上感应篇阴阳无字解》。正文第六十二回末，假一段“仙家因果”，说丁野鹤自称“紫阳道人”，是则作者即为丁耀亢。

丁耀亢（1599～1670）字西生，号野鹤，晚号木鸡道人。山东诸城人。弱冠成诸生，应乡试不中，走江南游于董其昌之门。明清易代之际，一度避难海中，出佐益都王遵坦募兵，复潜奔江淮，依刘泽清。事载其《出劫纪略》。乱定归家，因争产遭狱讼，于顺治五年（1648）出走北京，依王铎、龚鼎孳、刘正宗诸公卿，有诗名，旋以顺天籍拔贡，充镶白旗教习。顺治十一年（1654）为直隶容城县教谕。越五年，迁福建惠安知县，到官，旋自请罢归。著《天史》十卷，诗有《逍遥游》、《陆舫诗草》、《椒丘集》、《江干草》、《归山草》、《问山亭草》诸集，又有传奇《化人游》、《赤松游》、《西湖扇》、《蚺蛇胆》四种。

《续金瓶梅》作成于顺治十七年（1660）。那年冬，丁耀亢离家赴惠安任，是年正月抵杭州，赁居湖滨，滞留八月。其间与李渔、查继佐、范骧诸人有过往，诗有《访查伊璜于东山不遇》、《王仲昭、孙宇台、章式九、李笠翁载酒招游湖上，陆鹤田移舟就饮》、《中秋前一

日过昭庆寺访闽中许有介，遇徐永存、胡彦远，方期觅酒垆钓舫，思约范文白，出门而文白遇于市，遂登舟载酒六一泉看桂花，月出始归，因思此会如高李吹台故事，分韵作诗》(《江干草》)。本书卷首西湖钓史序，署“顺治庚子季夏西湖钓史书于东山云居”，即海宁查继佐作。另一序者南海爱日老人，即海宁范文白骧。《太上感应篇阴阳无字解序》，末署“时顺治庚子秋西湖鸥吏惠安令琅琊丁耀亢序”。可证丁耀亢滞留杭州是为《续金瓶梅》定稿并营办付梓，查继佐之评亦在是年。

丁耀亢于是年九月离杭入闽，暮冬解官，返经杭州，又滞留月馀，诗中便屡言鬻书事。如《岁穷行李将尽鬻书就道》云：“虞卿自卖穷愁赋，谁赠扬州十万钱？”(《江干草》，下同)《宋荔裳招游禹穴不能往，谢寄行赆》云：“公俸半偿赊酒债，客囊全借著书功。”过苏州曾央友人鬻书，有《戏柬李梦沙为鬻书》诗，尾联云：“彭泽扣门言更拙，茂先只有五车书。”又有《姑苏别陈考宽、曾淡公，时寄书版虎丘铁佛寺》、《陈孝宽送至浒关，以书版托行》诗。此所鬻之书，所寄存之书板，当为在那里刚刚出资刻成的《续金瓶梅》。

《续金瓶梅》是依托为顺治皇帝御颁《太上感应篇》作注解而作。全书以两宋之交金兵南侵，吴月娘携孝哥逃难为时断时续之线索，以明因果报应为题旨，先后叙原《金瓶梅》中西门庆、潘金莲、李瓶儿、庞春梅、陈经济等人死后转生之淫恶孽报，中间插叙军国大事，如宋徽宗被掳、张宗昌称王伏法、韩世忠和梁红玉大败金兀术、洪皓使金被囚、秦桧通敌卖国等史实和故事，亦寓有褒忠良、诛奸邪之意。卷首《凡例》云：“前集(指《金瓶梅》)止于西门一家酒色饮食言笑之事，有蔡京、杨提督上本一二段，至金兵入杀周守备，而山东乱矣。此书直接大乱，为南北宋之始，附以朝廷君臣忠佞贞淫大案，如尺水兴波，寸山起雾，劝世苦心正在题外。”可见作者是慨于明清易代之大动乱，纲纪破坏，乃借宋金之事以抒之。所以，书中叙战乱有清兵南侵之迹，行文中竟不慎出现“蓝旗营”、“旗下”

(第二十八回、第三十九回)的字眼;感兴亡,涌出"清平三百载,典章文物,扫地俱休"(第五十五回《满江红》词)类似吊明之语;演因果报应的历史传说或纯属虚构的故事情节中,也正寄寓着对张邦昌、秦桧和苗青、应伯爵之类的卖国通敌的人物的愤恨。

此书问世不久,丁耀亢便为同邑仇家告发,为避祸而亡命河南少室山。康熙四年(1665)夏,清廷因京师地震下诏肆赦,他以为其祸可免,欣然归家。然终未能免,同年八月便被逮至京师,在狱一百二十日。由于其书有为先皇帝御颁道书作注的招牌,又赖时任刑部尚书的友人龚鼎孳的存心开脱、工部尚书傅维鳞的资助,朝廷只是诏令焚书,免于刑法。事后,龚鼎孳酬和其鸣谢诗云:

江山如此恨人留,痛哭书焚向古丘。
热血空怜霜草碧,遗民今见竹林游。
垂阳袅袅能愁客,彼黍离离又报秋。
避世不如忘世逸,消遥神解失金牛。
(康熙刊《定山堂诗集》卷三十《赠丁野鹤》其三)

可谓知己知音。

由于作者作此书定下了"要说佛说道说理学,先从因果说起,因果无凭,又从《金瓶梅》说起"(第一回)这种创作设计,就使《续金瓶梅》,一是"杂引佛典道经儒理,详加解释,动辄数百言"(鲁迅《中国小说史略》第十九篇),几乎成了敷陈阴阳果报之书;二是受《金瓶梅》既定的人物格调的局限,用以明阴阳果报的人生图画又过多地叙写饮食男女之事,写军国大事也多涉笔床笫。这两者都妨碍了这部小说未能取得更高的文学成就和社会价值。

"帝命焚书未可存,堂前一炬代招魂。"(《归山草·焚书》)《续金瓶梅》自然是传世不广,也才致有改头换面的《隔帘花影》之出现。现中央文化部艺术研究院所藏原傅惜华藏本,内封题《续金瓶梅后集》,署"紫阳道人编","湖上钓史评",有图六十四面,刻工姓名有胡念翌、黄顺吉、刘孝先的系顺治原刻本。

《水浒后传》与清初“通海案”

《水浒后传》为陈忱假托“古宋遗民著”刊行之《水浒传》续书。柳存仁《伦敦所见中国小说书目提要》著录英国国家博物馆藏康熙三年(1664)原刊本。

陈忱字遐心,号雁岩山樵,浙江乌程(今湖州)人。他生于明万历末,自幼喜吟咏,博览经史及说部,曾自云:年及冠,潜居野寺,“篝灯夜读,情与境会,辄动吟机,眠餐不废者三年”;为增广见闻,出游八闽、两粤、三湘,“凡四易星霜”;中年逢明清鼎革,遂隐居田园,与吴中遗民优游文酒,至于垂老。(《东池初集序》)曾参加叶桓奏、吴炎、顾炎武、归庄等人组合的惊隐诗社(又名“逃之盟”)。[①]生平著述有《雁岩山樵诗集》、《雁岩杂著》、《续二十一史弹词》、《痴世界乐府》等,多不存。《乌程县志·艺文》、《浔溪诗征》载其诗百馀首。

《水浒后传》是接续《水浒全传》而生发,叙梁山泊好汉剩存的李俊、李应、燕青等32人再度起义,由反抗贪官污吏,转为反抗入侵的金兵,惩治祸国通敌的奸臣、叛将。燕青在金兵占领的地区救助被掳的民众,去金营探视做了阶下囚的宋徽宗;后来全伙救出了

---

① 参见杨凤苞《书南山草堂遗集后》,载《秋室集》卷一。

被金兵围困的宋高宗，保护他定都临安，最后入海，在金鳌岛上建立王业。作者声称“古宋遗民”作此小说，是在宋亡之后“穷愁潦倒，满眼牢骚，胸中块垒，无酒可浇，故借此残局而著成之”（《水浒后传序》），无疑是夫子自道其作此小说是抒写亡国之痛和憧憬恢复之心的。

书中写李俊等起义于太湖，继而开拓海岛，终于建立王业，无疑是由郑成功拥兵海上抗清事而发，不独见避地之意。当时，陆上抗清节节失利，寄希望于海岛，实为江南士人的一种普遍心态。这在陈忱的遗诗中，便有反映。顺治十六年（1659），郑成功、张煌言由海上攻入长江，连陷瓜洲、宣城，行将会师金陵，声势大震。陈忱《拟杜少陵收京》诗：

渤澥风云合，楼船蔽远天。
樯移杨子树，旗拂秣陵烟。
诸将横戈进，羁臣藉草眠。
遥瞻双阙外，正与楚烽连。

兴奋之情，溢于言表，他至少该是一位响应者。事败后，清廷兴“通海案”，陈忱友人魏耕以曾“遮道留张尚书（煌言），请入焦湖，以图再举”，被指控为主谋者，康熙元年（1662）被逮就刑。[①] 陈忱有《寄怀魏雪窦》，诗云：“君怀诚磊落，我意却凄清。慷慨三年别，风烟万里生。采茶经顾渎，耽酒鷓鸟程。近迹有如此，无由知远情。”显然，前两联表明魏耕是那次战事的有行动的响应者，后两联写的是事败后作者自己惶恐不安、前景不可预料的心情，当是作于魏耕逃往浙东尚未被逮就刑时。他可能未参与其事，但有寄恢复希望于海上之心，并由之而虚构的《水浒后传》的情节以表其希望，该是无疑的。

① 全祖望：《雪窦山人坟版文》，载《鲒埼亭集》卷八，《四部丛刊》影印本。

《玉娇梨》、《平山冷燕》作者问题

《中国小说史略》第二十篇《明之人情小说》(下)：

> 《金瓶梅》、《玉娇李》等既为世所艳称，学步者纷起，而一面又生异流，人物事状皆不同，惟书名尚多蹈袭，如《玉娇梨》、《平山冷燕》等皆是也。
>
> 《平山冷燕》今或改题《双美奇缘》，无撰人名氏。
>
> 《平山冷燕》亦二十回，题云"荻岸山人编次"。清盛百二(《柚堂续笔谈》)以为嘉兴张博山十四五时作，其父执某续成之。博山名劭，清康熙时人，"少有成童之目，九龄作《梅花赋》惊其师"(阮元《两浙輶轩录》七引李方湛语)。盖早慧，故世人并以此书附着于彼，然文意陈腐，殊不类童子所为。

《玉娇梨》、《平山冷燕》二书，都有清初刻本，并二书之合刻本，题名《天花藏七才子书》。单刻本，或题"荑荻散人编次"，或题"荻岸散人编次"，作者当为一人。先生谓《玉娇梨》"无撰人名氏"，是所见此小说刊本如此，未见署"荑荻散人"之刊本。

于《平山冷燕》作者，引盛百二《柚堂续笔谈》嘉兴张劭作之说，持存疑态度，足见先生治学审慎，且识力老到。后孙楷第《中国通俗小说书目》提出："《槜李诗系》又以为秀水张匀所作，未知孰是。"两先生虽无暇深究，却为考证此问题提供了重要线索。上世纪 80

年代，由于才子佳人小说受到小说史研究者的关注，对此问题有所研讨，但仍然是两说均未获得认同，留作疑案。其实，这个问题经过一番稽考，还是可以做出肯定性的答案的。

《天花藏七才子书》与《平山冷燕》单刻本，卷首并载天花藏主人同一篇序。序文未涉及小说内容，主要是感慨才人多不遇："徒以贫而在下，无一知己之怜，不独憔悴以死，抱九原理没之痛，岂不悲哉！"尔后则自抒怀才不遇的悲哀："予虽非其人，亦尝窃执雕虫之役矣。顾时命不伦，即间执金声，时裁五色，而过者若罔闻罔见，淹忽老矣。欲人致其身，而既不能，欲自短其气而又不忍，计无所之，不得已而借乌有先生以发其黄粱事业。"末署："时顺治戊戌立秋月天花藏主人序于素政堂。"是则天花藏主人即为小说作者，即署名为编次者的荑荻散人、荻岸散人，同为一人。其人在清顺治十五年(1658)年已自谓"淹忽老矣"，至少该是人到中年了。

光绪《嘉兴县志》卷二十五"文苑"有张劭小传：

> 张劭字博山，父匀，字宣猷，入秀水庠，有《鹊山堂传奇》二十种流播海内。劭居父忧，哀毁成疾。服阕，走京师，长洲尤侗、宜兴陈维崧、华亭高层云争先延致，为忘年友。未几，出游秦晋齐赵间。归里，于南湖之滨筑水明楼，与二三友朋讲诗其中，终老不倦。

据此小传，则张匀、张劭为父子，谁是《平山冷燕》的作者，便要看其人在顺治十五年之岁数。就小传所叙张劭生平大略，可知他连个秀才也不是，但却工诗，交游颇广，说当时的名流如尤侗、陈维崧等"争先延致，为忘年交"，当属虚誉之词；实际上他只是曾出入这些名流之门，有过交往。胡昌基《续槜李诗系》卷十一收张劭诗，小传后引《石濑山房诗话》语："博山为小长芦(朱彝尊)高弟，工诗，善考核，游历四方，诸巨公皆引重之。"(清刻本)"善考核"，有通吏道文牍的意思。可知他游历四方大概是为人做幕，或私家西宾。朱彝尊《曝书亭集》卷十一有《送张劭之平遥》，首联是："彼汾沮洳吾归

游，送尔匹马过徐沟。"末联是："客居适意远亦得，摇笔赋诗何所求？"张劭去山西平遥，也当是应聘去做幕，或者就是朱彝尊推荐的。诗题直书张劭之名，是对晚辈的口吻。诗作于康熙二十二年(1683)，张劭至多是五十来岁，不可能早在二十五年前的顺治十五年便自谓"淹忽老矣"，发其怀才不遇、计无所之的牢骚。

孙楷第说"《槜李诗系》又以为秀水张匀所作"，依据的是该书卷二十八"张秀才匀"小传：

> 匀字宣衡，号鹊山，秀水诸生。年十二作稗史，今所传《平山冷燕》也。又为传奇，有《十眉图》、《长生乐》二十种，海内梨园争传播之。临终云："赤剥来时赤剥去，放开笑口任颠顽。还时更不依前路，跳过琼楼海上仙。"有《鹊山堂集》(《四库全书》本)。

《槜李诗系》，沈季友编辑。沈季友字客子，浙江平湖人。康熙间副榜贡生，入国子监为太学生。其岳丈陆棻为内阁学士，故多结识京中名流，咸称赏其才学。(乾隆《平湖县志》卷七)康熙二十三年(1684)离京归里，朱彝尊有《送沈上舍季友南还》诗，中云："暇便操土风，先发有遗劄。"下注："上舍辑槜李诗。"(《曝书亭集》卷十二)嘉兴城西南古有槜李城，后以为嘉兴之雅称。《槜李诗系》选辑嘉兴一郡古今诗。由这两句诗，可知此时沈季友已着手选辑，成书当在其后数年。平湖与郡城嘉兴相邻，沈季友与张劭年辈相当，在北京都曾出入朱彝尊之门，二人应当相识，小传叙张匀事应当比较可信。

此小传叙及张匀临终口诀，其人已下世。据《嘉兴县志》张劭小传，他在张匀死后"哀毁成疾，服阕，走京师"，"未几，出游秦晋齐赵"。上文由朱彝尊《送张劭之平遥》诗，推知时在康熙二十二年。据此，张匀之卒年虽不可具体确定，却可大致推断在康熙十五、十六年前后。另一方面，顺治十五年自序其《平山冷燕》的天花藏主人，还作过另外的多部小说的序，其中署明年代的有《锦疑团》、《麟

儿报》，均署"康熙壬子天花藏主人序于素政堂"；《梁武帝西来演义》，署"癸丑花朝天花藏主人序于素政堂"。壬子为康熙十一年(1672)，癸丑当为康熙十二年(1673)。顺治十五年(1658)，他已自谓"淹忽老矣"，十馀年后尚在编写，当不久于人世。张匀与天花藏主人行年正相合，他在顺治十五年，其子张劭已当盛年，他是可以自谓"淹忽老矣"的。

此小传称张匀为秀才，秀水县学生员，下面就只是说他幼年时曾作《平山冷燕》小说，后来作有二十种传奇和一部《鹊山堂集》，选入了一首《腊梅》诗。后出之《嘉兴县志》张劭小传中附叙其事更简，只说他"入秀水庠"，"有《鹊山堂传奇》二十种"，这表明张匀早年曾有意于科举功名，由于困于场屋，或者别的原因，终身也只是个秀才。科举无成就，门第不高，诗文也难得名流称誉。他于无所聊赖中，仿效当时江南文人寄笔墨于戏曲，写了几部传奇，所谓"海内梨园争传播之"，肯定是夸大之辞，即便稍有传播，那也无助于改善境况，获得文名。这种情况，便可以谓之怀才不遇、落拓无成，与《平山冷燕》的作者自序中所抒发的怀才不遇的牢骚，"尝窃执雕虫之役，顾时命不伦，即间执金声，时裁五色，而过者若罔闻罔见"云云所显示出的身影，也正相吻合。

此小传中写到的张匀的作品，除《平山冷燕》外，还有《十眉图》、《长生乐》等传奇和《鹊山堂集》，以及临终一首口诀。《十眉图》、《长生乐》两种传奇，现存抄本。前者作《十美图》，未署作者姓名，《古本戏曲丛刊五集》收入，卷首目录署张匀作，然下标疑问号，以示存疑。后者亦未署作者姓名，《古本戏曲丛刊三集》收入。两种传奇抄本虽然不能肯定确为张匀所作，但也不能排除张匀作之可能性。[①] 就二剧内容看，《十美图》顾名思义演的是才子佳人故事；《长生乐》是就刘晨、阮肇天台遇仙女故事加以点染，刘晨中状

① 参看郭英德《明清传奇叙录》卷四"张匀"条。

元，阮肇虽落榜，也被拔为遗才状元，二人幻入天台，与二仙女成婚，返朝后并享富贵长生之乐，与《平山冷燕》等才子佳人小说的意趣相合。《鹊山堂集》不存，《槜李诗系》也仅选入张匀的一首诗，见得沈季友并不怎么看中张匀的诗。这首《腊梅》诗是：

雪里横斜蕊半黄，奇香暗袭郁金堂。
绝怜萼小如圆磬，不信枝寒有密房。
折供冰壶看蜡泪，插添云发映钗梁。
寿阳新样图宫额，破冻先开第一妆。

这首诗咏梅，却有富贵香气。《平山冷燕》里的男女主人公以诗显示才情，所咏多为梅、柳、莺、燕。康熙间学者何焯曾假以自谦，说："仆诗何足道，《梅花》诸咏，《平山冷燕》体，乃蒙称说，惶愧。"（《义门先生卷》卷三《与某书》）张匀这首咏梅诗，才真正是《平山冷燕》体，放入才子佳人小说中作为男女主人公的显才之作，是非常合适的。

清初小说中，署天花藏主人编、述、订、序的小说有十多种，除《平山冷燕》，前面讲到《玉娇梨》、《锦疑团》、《麟儿报》、《梁武帝西来演义》，此外有《两交婚小传》（题"续四才子书"）、《玉支玑小传》（署"天花藏主人述"）、《人间乐》（题"天花藏主人著"）、《画图缘》、《赛红丝》、《幻中真》、《飞花咏》（以上四种序末均署"天花藏主人题于素政堂"）、《定情人》（序末署"素政堂主人题于天花藏"）、《济颠大师醉菩提全传》（题"天花藏主人编次"）、《金云翘传》（序署"采虹桥上客题于天花藏"）。这十六种小说，有署其编述者，有未署作者名字仅有其序者。这种不同的情况，表明天花藏主人至少是从作《平山冷燕》的顺治十五年到编《梁武帝西来演义》的康熙十二年这十五个年头里，曾编写小说，也应书坊之邀为别人的小说作序，甚或是自己在经营刊印。他虚拟了一个"素政堂"的堂号，《两交婚小传》以此堂号刊行，就说明了这个问题。这也就解释了这样一个问题：在当时作通俗小说既不能扬名，若不与书坊联手便不能获得

定报酬的情况下，他何以有此韧性，肯在十馀年间作了如此多的小说？既然是在十馀年间推出了如此多的小说，在当地应当是为人所知的。

综合以上所述各点，可以认定天花藏主人即为嘉兴张匀。《槜李诗系》编者沈季友为其邻邑当世晚辈，而且留心乡邦人物文献，对张匀是不会不知道的。盛百二为乾隆间人，虽然也是嘉兴秀水人，但毕竟晚了数十年。他说《平山冷燕》为张劭作，可能是前辈人的传说随着时间的距离发生了误差，也可能是他漫不经心地记错了。然而，这也证明《平山冷燕》是张家人作的，在嘉兴和外地并无其他说法。

沈季友记张匀事自然也不完全准确，谓其"年十二作稗史"《平山冷燕》就与事实不合。沈季友生活于官宦人家，县志中说他"生平尤重名数"，其岳父陆棻著书，"每引参订"。（乾隆《平湖县志》卷七）作为正统文人不认为通俗小说可登大雅，作通俗小说者可以入史乘。《嘉兴县志·文苑》为张劭立传顺便交代张匀作传奇事，并不提及作小说，便是如此。沈季友从保存地方文献的角度，以张匀能诗，选其一首，循例作一小传，于其小说也只是提及当时文士中也熟知的《平山冷燕》一种，较之修《嘉兴县志》者还算比较开明。如果事非确然，就不会写入张匀作《平山冷燕》的事了。谓之为童稚时之所作，大概是所闻知如此，也可能是为回避严正典籍之所忌，童稚之作便可以不必责备其热衷小道了。

张匀生于明末，他编写小说在清顺治、康熙年间，是则，才子佳人小说之兴实在清初，而非明代。此篇宜乎改题为"清初人情小说"。

关于烟水散人徐震

清初小说中，题烟水散人著、编、述、订者，凡九种。它们是《女才子书》、《珍珠舶》、《合浦珠》、《赛花铃》、《鸳鸯配》、《春灯闹》（一名《灯月缘》）、《桃花影》、《后七国乐田演义》、《梦月楼》。最后一种见于日本宝历甲戌《舶载书目》，已佚。署名往往冠以里籍，或曰“鸳湖”，或曰“槜李”，或曰“古吴”，均指浙江秀水。是烟水散人为嘉兴人。

其中，《女才子书》最著名。清初刻本题“鸳湖烟水散人著”，首自序，末署“烟水散人漫题于泖上之蜃阁”，次华亭钟斐序，称作者为“徐子秋涛”。王青平《关于徐震及其〈女才子书〉的史料》，举出《檀几丛书》卷三《美人谱》，题“秀水徐震秋涛著”；《昭代丛书》别集收《牡丹亭骰谱》，题“秀水徐震秋涛录”，前有鸳湖散人识语，云：“往余辑《女才子书》，首列小青，只句单词，无不俱载，枣梨二十馀年矣。”证实作者烟水散人确为嘉兴的徐震，秋涛为其字。

《女才子书》十二卷，各叙一才女，多明季事。卷三叙张小莲，言及“鼎革之变”；卷五叙张宛香历明末兵乱，“至顺治三年，始归故址”，“至八年辛卯，又徙秣陵”。卷末月邻主人批语云：“予家泖上，被兵焚掠殆尽。”作者与月邻为友人，二人显系由明入清者。卷十二篇末作者自记：“岁在戊戌，二月既望”，与月邻谈作“美人书”事，

接下来又云"是书草创既就,质诸月邻",月邻谓"虽云十二,天下美人,尽在是编矣"。钟斐序,谓"己亥春",即次年春,遇之于嘉兴城南湖,徐秋涛"出其所著是书",请为之序。可知此书作成于清顺十五年(1658)。

此书徐震自序,以强半篇幅自伤半生沦落,云:"顾以五夜藜窗,十年芸帙,而谓笔尖花足与长安花争丽,紫骝蹀躞可以一朝看遍矣。岂今二毛种种,犹局促作辕下驹","弦冷高山,子期未遇,敝裘踽踽,抗尘容于阛阓之中,遂为吴侬面目"。古人多以"二毛"指人三十余岁,那么徐震应该已是人届中年。

《女才子书》用极浅显文言叙事,往往诗文相间,各卷首均有作者骈散杂糅之"引言",有几卷还附叙另一二才女,以引出本文,类似话本小说之入话。就文体而言,实为唐人传奇与宋明话本之交融。这表明作者于失意落寞中,出自文人的雅兴,对美女、才女和不幸的女子发生了兴趣,欲传其事其诗,遂点次成编。然作者意趣不俗,并非单重才、色,而是"胆识与贤能兼收,才色与情韵并列"(卷末自记月邻评语),而且着重叙述的多是女子婚姻的不如意、被遗弃、受恶势力的欺凌等不幸遭遇,同情她们自主择偶的行为,这就在许多方面突破了传统的观念。自然,其中也有部分如《陈霞如》等浅薄无聊的篇章。

其他几部小说,与《女才子书》文体、意味不尽相同,有的属于话本小说。因此,有研究者认为作者并非作《女才子书》的徐震,或者书坊盗用其名。其实,有的小说的序文、识语已提供了一些可以确认其作者为徐震的信息。

《赛花铃》,清初写刻本,内封右上镌"南湖烟水散人较阅",左镌小字广告式说明,中云:"兹编出自白云道人手笔,本坊复请烟水散人删补较阅。"第一回首页署:"吴□白云道人编本,槜李烟水散人较阅。"卷首《题辞》云:"予自传《美人书》以后,誓不再拈一字。忽今岁中秋,书林氏以《赛花铃》属于点阅","补缀成篇",末署"时

康熙壬寅岁中秋前一日槜李烟水散人漫书于问奇堂中”。有插图四幅，第三幅右下角有“黄顺吉刻”，与《续金瓶梅》顺治原刻本刻工为一人。是则此壬寅为康熙元年(1662)，上距徐震作《女才子书》仅四年。这本白云道人“编本”的小说，仿照当时兴起的才子佳人小说，注入了世情小说的内容，还掺入了些神怪情节，颇有点不伦不类，故事整体缺乏意蕴，连第一主角红文畹也屡有近乎色情狂的举动。大概书坊主人，或即是那位作《后序》的风月盟主，为广为推销这本小说，邀请以作《女才子书》而有了些名声的徐震，做番校阅、增改，至少是要打出徐震这块牌子。这可能是生活困顿的徐震涉足通俗小说的起点。

《合浦珠》，清初写刻本，卷一首页题“槜李烟水散人编”，自序云：“予自早岁嗜观情史……是以午夜燃脂，选校香奁之什；清晨弄墨，唯誉绣阁之文。”当指作《女才子书》事。接下来云：“不谓数载以来，藻踪流徙，裘敝黑貂，徒有季子之舌；梦虚锦风，遐辞太乙之藜。而曩时一种风流逸宕之思，消磨尽矣。忽今岁仲夏，友人以‘合浦珠’倩予作传者”，“友人因请不已，予乃草创成帙”。此小说当作于《女才子书》数年后，不过这次不再是校阅、增补，而是依照友人提供的故事梗概编撰小说了。《中国古代小说总目(白话卷)》著录《合浦珠》：日本东北大学狩野文库藏清初刻本，卷首有桃花坞钓叟《题辞》，称此小说“洵可谓风流艳笔”，“烟水散人半生不遇，落魄穷途，今是编一出，吾知斯世必有刮目相待，当无按剑而眄者矣”。此桃花坞钓叟，当为苏州书坊主人，直书徐震“落魄穷途”，见得徐震是受雇为人作小说的。

《合浦珠》叙事仍然用文言成分较重的语言，中间也插入了大量的或自作或借用古人的诗词，故事类型也如《赛花铃》一样，叙才子钱九畹与范梦珠才色相慕，终结连理，却又不像天花藏主人的才子佳人小说那么超俗，这位才子总是按捺不住色欲，与婢女、妓女发生关系。受雇于书坊作小说，难免袭用作者头脑里储有的旧小

说的情节，林辰《烟水散人诸书录》就指出：《合浦珠》里多处模拟唐人传奇的情节："神异的申屠丈，挟人飞垣救赵友梅，类《昆仑奴》；千里之外真真儿取人首级，类《聂隐娘》；白瑶枝还魂，类《离魂记》。"(《明末清初小说述录》)

《珍珠舶》，大连图书馆藏日本抄本，署"鸳水烟水散人著"，"东里幻庵居士批"，卷首序末署"鸳湖烟水散人自题于虎丘精舍"。孙楷第《中国通俗小说书目》仅著录此一抄本。日本天明间(1783～1788)秋水园主人《小说字汇》所附书目有《珍珠舶》，或为原刻本。此抄本序字体为行草，当系影抄，行款亦当依原书。

全书六卷六篇，每卷三回，每回有单句回目，各卷三个回目字数相等，且力求句式一致，颇见用心，然各卷却无一个总题目，各篇都成了无题小说。作者给这部小说集定了个好书名，却没有给其中的各篇拟个篇名。这是拟话本小说从短篇单回向中篇多回演化中出现的奇特现象。自序先叙此书命名缘由云：

客有远方来者，其舶中所载，凡珊瑚玳瑁、夜光木难之珍，璀璨陆离，靡不具备，故以宝之者多为上客。至于小说家，罗闾巷异闻，一切可惊可愕、可欣可怖之事，罔不曲描细叙，点缀成帙。俾观者娱目，闻者快心，则与远贩宝客何异？

中间概述六卷之故事，纯用骈体句，云：

夫翻云覆雨，老年寂寥，则订交不可不慎(第一卷)；十载埋头，一朝释褐，则际遇各自有时(第二卷)。他如鬼附人船，生谐死偶，实鬼神之变幻(第三卷)；夜晤洞庭，诗传燕翼，乃伉俪之奇缘(第四卷)。至若遇魅影于花前，则端己者岂不生疑(第五卷)；敲木鱼于月下，则生者可以为鉴(第六卷)。

与鸳湖烟水散人之《女才子书叙》、《赛花铃题辞》，文笔一致。序末又云：

贾舡所载，不过珊瑚玳瑁、夜光木难，仅足供人耳目之玩而已。若夫予之所传，宝堪警世，故不欲自秘而登梨枣，世之

君子谅不有按剑斯编者矣！

与《女才子书叙》之自伤蹉跎又不同，自我炒卖的意味颇足，表明徐震自从刊行《女才子书》之后，也在通俗小说创作中找到英雄用武之地。

此书六篇故事，内容不一。卷一、卷六写市井恶棍、淫僧骗奸妇女，拟话本多有类似情节。卷三写溺死鬼归故家，娶活人为妻，事涉荒诞。卷四、卷五以明末战乱为背景，写男女主人公历经波折，终成连理，也涉笔虚幻。卷二写穷秀才之坎坷，然终获科举功名。其中一段情节是：主人公金宜捡到友人为捉弄他而戏拟的试题，以为神明所示，精心撰文，熟记于心，秋试入闱，七题全中，遂中试。天花主人《云仙啸》卷一"拙书生"中也有相类的情节。作者自序中称："凡此种种，皆出于耳目见闻，凿凿可据。"大概多是依道听途说敷衍而成，写作中并无明确的意旨，叙写尚称细致，然毕竟缺乏意蕴。就卷一、卷六篇叙市井奸情的小说看，还表现出作者由通俗而趋向庸俗的苗头。

《桃花影》，清初刻本，署"烟水散人编"，无序文，最后一回正文后有段作者自叙文字，云：

> 今岁仲夏，友人以魏生事嘱予作传。予亦在贫苦无聊之极，遂尔坐□（鸳）水钓矶，雨窗十日，而草创编就其事……友人必欲授之梨枣，但不知世之有观者，果信之也，抑疑之耶！此非予之绎说，予盖闻之白云坞老人云。

后又有双行小字："烟水散人自□摹写。"白云坞老人，大概就是编《赛花铃》的苏州白云道人。此小说与前出之艳情小说《浪史》相类，叙书生魏玉卿随处与众多女人交媾，并从号半痴的僧人学得采战术，最后中进士，授官县令，娶了六房妻妾，还修道成仙，荒唐庸俗之至。依此玩味烟水散人跋语，前面既已说出此是"友人以魏生事嘱予作传"，后面又特别声明"此非予之绎说，予盖闻之白云坞老人云"，与其说是推让，不如说是推诿，表露的是不愿不敢完全承担

这部艳情小说的创作权。

《春灯闹》全称《春灯闹奇遇艳史》，题“槜李烟水散人戏述”，“东海幻庵居士批评”。首幻庵居士序。日本佐伯文库藏紫宙轩刊本，扉页框上横刻“桃花影二编”，框内右上刻“烟水散人新著”，左行小字刻紫宙轩主人识：“有《桃花影》一编，久已脍炙人口，兹以《春灯闹》续梓，识者见诸。”可知此书出自《桃花影》之后。啸花轩刊本，改名《灯月缘》。

此书叙黄州秀才真楚玉之“奇遇艳史”，先后与多个已婚、未婚之妇女私通，充斥着性行为的描写，最后一回又陡然醒悟入道，与前出之《桃花影》基本上是一个模式，而情节之离奇，至真楚玉被掠入李自成营，为假公主李翠微所宠爱，以及与狐女姜怜云交欢，后识破之等事，尤为过之，淫秽之程度亦甚。全书情节纯属任意牵扯，并无内在逻辑，有的显系采自当时的传闻而为其所用，如真楚玉于东湖驿中见题壁诗，知为其初遇之崔蕙娘被掳北行所题，便可能是仿自丁耀亢《西湖扇》传奇所写宋蕙湘题清风店壁诗事。

幻庵居士序云：

> 吾于雕虫小技，犹弃而弗为，而况稗官野史，乌可玷我笔尖花耶。乃秋涛子方沾沾焉，闭户摛思，以应书林之请。吾第恐俗缘未了尘中梦，绮语难消舌上愆，设或当世以淫亵惩我，则奈何？而秋涛子且以为，堪舆间非情不生，天下事非情不艳，亦无妨作柳底莺声，花边蝶拍也。……然则，以雕虫之馀技，假小史以摛情，块垒可消，病魔可退，是秋涛子点述是编之意乎？鸳湖咫尺，吾当载酒而问之。

这正反映出作者和序者对作此等小说，亦有所顾虑。联系《桃花影》最后作者自叙文字，两书作者烟水散人竟与书坊主人推诿著作权，《春灯闹》还又加了一篇作者好友幻庵居人的序，对作这等色情小说半是辩解半是质疑，而且又竟然刻印在书中，实为罕见的事。个中无疑表明，他们都担心受到社会舆论的非议和当道的惩

罚。这也正反映出徐震迫于生活穷困而在书坊主人的怂恿和稿酬的诱惑下，在文事上由雅入俗，更堕入庸俗之道，但又心理上不能自安，十分无奈。

由上述几种小说的情况，可以大体上窥见清初的一位落泊文人徐震的身影和他卖文为生的笔路历程。

《梼杌闲评》与李清

此书叙晚明宦官魏忠贤勾结熹宗乳母客氏篡权乱政事。崇祯帝继位，惩治阉党，魏忠贤自缢，客氏被乱棍打死，朝野欢忭，一时成为热门话题，随即有吴越草莽臣之《魏忠贤小说斥奸书》、长安道人国清之《警世阴阳梦》、乐日舜之《皇明中兴烈传》三部小说刊行。此书晚出，第一回开头叙无支祈水怪事，有"历今八百馀年，正值明朝嘉靖年间"之语，最后一回回目上句为"明怀宗旌忠诛恶党"，是作于明清鼎革后。"怀宗"是崇祯甲申(十七年，1644)崇祯自缢后京中士民所私谥，不久弘光朝改谥"思宗"，清顺治间改谥"庄烈皇帝"。是则此书即作成于清顺治元年(1644)，至晚也应在顺治十六年(1659)清廷改谥之前。然此书现存清刻本，"玄"字或改作"元"，或缺末笔，避康熙讳，是则刊行较晚，或顺治刊本不传。

此书不题撰人。最先是缪荃孙《藕香簃别钞》以弘光朝工科给事中李清曾为其祖李思诚辨附阉之冤，而此书第三十九回叙有李思诚阻挠魏党冒功请封而为权阉所恶事，疑为李清作。邓之诚认同之，《骨董续记》卷二称此书"所载侯、魏封爵制辞，皆不类虚构，叙忠贤乱，亦足与史相参"，"记事亦有与《三垣笔记》相发明者。总之，非身预其事者不能也。谓之映碧(李清之号)所撰，颇有似处。"按，李清，扬州兴化人。高祖李春芳，隆庆间官至吏部尚书。祖李

思诚，魏阉乱政时，一度官至礼部尚书，崇祯初“坐颂珰”罢官。李清天启元年(1621)中举，崇祯元年(1628)应会试中副榜，正是逮治魏党之时。三年后成进士，初授宁波推官，崇祯末为吏科给事中，以工科给事中出封淮府。弘光朝以工科给事中，晋大理寺右丞，曾上疏请谥武宗、熹宗两朝受权阉迫害之忠谏诸臣。(以上据《明史》卷一百九十三)入清，隐居不出，专事著述，有《三垣笔记》、《淡宁斋杂著》、《三馀琐录》、《女世说》等。从多方面看，李清具备作此书的条件。一是他祖父李思诚身历其事，熹宗朝李清已成年，会由其祖传知宫中许多事情，不仅众所周知的朝政大事。二是李思诚虽有附逆之嫌，似非死党，李清于魏党垮台后入仕，政治思想倾向清流，弘光朝行事及所著《三垣笔记》可以说明，与此书相符。三是清初不乏正经文人、前朝官吏借小说寄托亡国之愤慨。李清入清后居家不出，耽于记述晚明史实，亦有可能染指小说。李清做宁波推官时，与作《魏忠贤小说斥奸书》之陆云龙关系甚密，陆云龙曾编刊其史论、随笔，题《李映碧公馀集》。李清应读过《魏忠贤小说斥奸书》，这或许也是一个诱因。四是李清为扬州兴化人，曾官工部给事中，出封淮府。此书开头先叙朱衡治黄淮水，焚毁水蛇巢穴，雌雄二蛇投胎报怨，以为客、魏乱政前因，连同后面第九、十回叙魏忠贤流落扬州、倪文焕去淮安勾当，地理背景(包括各州县方位，衙门、寺观，乃至街巷)，具体无误。李清极有可能是此书的作者。自然，此书是否确为李清所作，还有待发现确证。

《梼杌闲评》凡五十回。自第二十回叙魏忠贤入宫后，通客氏，害王安，祸东林，结党营私，冒功敛财，建生祠，种种劣迹，大致与公私记载史事相符，与前出之小说多有相同处，也有明显袭自《魏忠贤小说斥奸书》者。然叙述较细，不废琐事，更富有小说性质。特别是前十九回叙魏忠贤为伶官杂技艺人侯一娘所生，及其成长后诸般无赖，同客氏原有私情，与阉党中倪文焕、崔呈秀、田尔耕诸人早有纠葛，为其他书所未叙及，大概是出自作者之虚构。虽然或如

钱静方《小说丛考》中所云："当时私家记载，尚有言其琐细之事，为编书人作资料者，亦未可知，今特不获见耳。"但是，即便有传闻之依据，作者作如此之叙述，亦显然出自小说家之运思，不满足于只演绎史实，不求取信，要使主要人物在发迹乱政前便现出其鄙贱、卑劣。从而，也就使小说较前出之书更加世俗化，特别是让魏忠贤与客氏之离合私情，始于情欲，终于由情欲之毁灭转而为政治上的联手，占据了小说的中心地位，全书不仅情节上有着内在联系，后来的石印本改题为《明珠缘》，即缘于此，而且也具有比斥奸的题旨更多的内涵。只是由于作者将全部社会内容放置于一个怪异的因果报应的框架中，中间还掺入了一些怪诞情节，又冲淡了小说的意义。

《照世杯》与《闪电窗》

日本佐伯文库藏清初小说《照世杯》，扉页镌“谐道人批评第二种快书”，“酌元亭梓行”，第一回首页署“酌元亭主人编次”，卷首有序，末题“吴山道人载题于西湖狎鸥亭中”。中国社科院文学研究所存《闪电窗》小说，版式、题署与《照世杯》全同，唯“酌元亭”作“酌玄亭”，“第二种快书”作“第一种”。是则二书为同一作者、一家刻印。细观此书扉页，第一回首页及序中首句三处“酌元亭”，“元”字笔画均较其他字为细，显系经过挖补。又，第四回首页题名仅有“亭主人编次”五字，无疑是挖掉了“酌玄”二字而未补上。据以上情况，可断原为“酌玄亭”，《闪电窗》刊刻在前，《照世杯》初付梓时尚在顺治末，刻成则已是康熙帝玄晔登极之后。

卷首有吴山谐野道人序，以代酌玄亭主人答客问的口吻，说明小说可以“儆俗”，“足当午夜之钟，高僧之棒，屋漏之电光”。中云：“今冬过西子湖头，与紫阳道人、睡乡祭酒纵谈今古，各出其著述，无非悯忧世道，借三寸管为大千世界说法。”照行文语势，“过西子湖头”者是答客问的序作者，而“各出其著述”者，又当有小说作者，是则序评者和作者殆为一人。又按，紫阳道人为《续金瓶梅》作者丁耀亢，睡乡祭酒是为李渔小说作序作评之杜濬。丁耀亢于顺治十七年(1660)正月到杭州，为作成《续金瓶梅》并付梓，滞留湖滨八

个月,暮秋入闽赴惠安任,旋自请罢归,又滞留杭州月馀。本书序中所说"今冬",当是这年冬天。次年正月清世祖死,玄烨嗣位,本书署名改"玄"为"元",便势在必行。据序中所云,酌玄亭主人与丁耀亢、杜濬为同辈人,亦系由明入清者。谐野道人署名前冠以"吴山"(在杭州城内,又名城隍山),其人当为杭州人,他与当时寓居杭州作戏曲、小说度日之李渔,当亦有交往。据丁耀亢《江干草》,那年他在杭州结交之人中,有孙治字宇台者,诗题有《王仲昭、孙宇台、章式九、李笠翁载酒招游湖上,陆鹤田舟就饮》等。钱林《文献征存录》载:"孙治,字宇台,一字鉴庵,仁和人,诸生。朱竹垞曰:'宇台刻意摹古,虽质不佻。'宛平梁以枏至武林,一见便披襟契,谓人曰:'若孙子者,所谓云中白鹤,邴根矩、刘世光之俦也。'"末又谓"治兼善潜虚"。司马光著有《潜虚》一书,乃拟《太玄经》之作。"潜虚"与"酌玄"同义,疑此小说作者酌玄亭主人即为孙治。

明郑晓《吾学编·四夷考》载:撒马儿罕国旧传有杯,光明洞彻,照之可知世事,故名"照世杯"。此书名即取其义。全书四卷,卷各一回,各叙一故事。除第一篇《十松园弄假成真》,叙写热心肠人明激暗助流连情场的友人成其功名、婚姻,其馀三篇均如书名所示,旨在观照当时世态人情之贪鄙,以儆世敦俗。《百和坊将无作有》叙写贪心者适中后世所谓拆白党之骗局,人财两空。《走安南玉马换猩绒》叙写贪鄙的官僚倚势诈财,受害者反因祸而得福。《掘新坑悭鬼成财主》以夸张的笔调叙写土财主贪吝,于门前屋中掘新坑招村民来出恭以广积粪,自己外出还把拉的粪便包带回来,更像是一篇喜剧性的讽刺小说。小说创作的主体意识较突出,叙述中时而加入议论,不落俗套;语言流畅、活泼,时有幽默之趣,近似李渔的小说。唯谋篇散漫,情节不集中,《掘新坑悭鬼成财主》尤甚;着意展示人物之庸俗、龌龊,虽称穷形尽相,却失于琐碎、直露,意趣之格调则逊于李渔。

此书在体制上全拟话本,每卷一回书,首有单句回目,唯篇幅

多较长，正文并未分段，卷首回目后又开列了子目，以偶句为之，犹如章回小说之回目。这无疑是当时短篇话本小说趋向中篇化的一种过渡现象。

此书刊行后，国内不见有重刻本，流传不广，唯其中《七松园弄假成真》一篇，后被收入吴中梅庵道人编辑之《四巧说》，改题《假传书弄假反成真》。此书传入日本较早，有和刻本、传抄本流传。1928年，海宁陈乃乾据董康所得日本传抄本校印，收入《古佚小说丛刊初集》。

《闪电窗》用长篇多线交织结构，叙漳州林鹍化与邬云汉、钱鹤举、胡有容及苏州沈天孙等举人分别晋京赴会试，中间生出许多事端。第一回开头有一段议论："酒色才气四个字，偏重不得，中间最坏人品行、坏人心术的是个色字。"由此意旨，小说写林鹍化品行端正，洁身自好，不沾女色，又艰险救人于危难，另三名举人则行为龌龊，寻花问柳，惹出是非。作者文笔灵活，叙述几起人事，有分有合，追叙、插叙，非常自如。叙写人事，贴近实际生活，唯中间杂有少量荒诞情节和一些庸俗秽亵的描写，亦为当时通俗小说之通病。

现存此书仅六回。第一回写到陆家失火，陆萱姐曾赤身躲进林鹍化的船中，林鹍化为此在船头冻了半宿，与陆家原有婚约的沈家却以有失名节而退了亲。第三回写陆萱姐自缢，狐精向吊死鬼嚷道："他是受诰命的夫人，你怎么寻他来替死。"回后评也有"其与吊死鬼厮打，却为封诰夫人起见"之语，这预示陆萱姐后来必因夫婿受封，其夫婿大概就是林鹍化，这也应当是这部小说的一条主线。然卷首目次便仅只六回，且第六回只有回数，没有回目，似乎此书原来就只刊印了这六回，后来也没有续刻以后的部分，成了一部有头无尾之书。

《今古奇观》与顾有孝

《今古奇观》署"抱瓮老人辑"。卷首笑花主人序,中云"墨憨斋增补《平妖》","至所纂《喻世》、《醒世》、《警世》三言,极摹人情世态之歧,备写悲欢离合之致";"即空观主壶矢代兴,爰有《拍案惊奇》两刻","合之共二百种,卷帙浩繁,观览难周","余拟拔其尤百回,重加授梓,以成巨览。而抱瓮老人先得我心,选刻四十卷,名为《今古奇观》"。这部"三言""二拍"问世不久即出的选本,堪称"拔其尤",所以它很受读者欢迎,嗣后三百年来翻印的本子多达数十种,"三言"、"二拍"竟为之淹没,成为中国古代的白话小说畅销书。

然而,这部长时期拥有众多读者的小说选本的选家"抱瓮老人"为何许人,却不为后世人所知,也罕有研究者进行探考。我在为《古本小说集成》作这部小说集的"前言"时,据清康熙间王晫作成的《文苑异称》,获知吴江顾有孝有"抱瓮丈人"之号,并查阅了《清史列传》、《国朝文献类征》等书中顾有孝的传记,由于粗心,没有发现其选刻这部小说选本的迹象,所以仅在"前言"最后提出"吴江顾有孝亦号抱瓮丈人",又以《今古奇观》卷首笑花主人序中,"皇明"二字另行抬头,当系明末刊行,说:"唯顾有孝约生于明万历四十七年(1619),明亡时尚不及而立之年,似不应称'老人'。或者事出有因,录以备考。"

嗣后，读到了本该早就读到的发表在《文学遗产》1988 年第 5 期上的冯保善的《〈今古奇观〉辑者抱瓮老人考》。这篇文章提供了有关顾有孝的一些文献资料，考述了其人多方面的情况，得出的看法是："认为他就是选辑《今古奇观》的姑苏抱瓮老人"，"是大致可以肯定的。当然，进一步坐实，尚有待于资料的再发现"。

我又检阅了有关顾有孝的资料，还是没有发现可以坐实顾有孝即为选刻《今古奇观》的抱瓮老人的铁证，但却更加相信冯保善的考证，觉得可以认定《今古奇观》的选刻者就是顾有孝。

理由申述如下：

（一）顾有孝亦号抱瓮丈人，冯文援引魏耕《秋夕宴集吴松顾有孝北郭草堂，顾请予作抱瓮丈人歌，予时大醉，为赋此篇，不自知其潦倒也》为证，并就诗中"时人不识阮嵇辈，烂醉且歌抱瓮篇。歌抱瓮，杜世援，行经已在御寇间。何须问君然不然，但能豪饮即神仙"诸句，解释了顾有孝以"抱瓮"为号之缘故。"抱瓮"，为"抱瓮灌园"之省，典出《庄子·天地》篇，以汉阴丈人抱瓮灌园的故事，喻绝机巧、守朴拙的淳朴生活。另外，毛奇龄也有《题抱瓮丈人濯足图，为顾有孝征君》。顾有孝在当时是苏州一带的文化名流，有抱瓮丈人之号，该是文化圈子中人所共知的，在那个时期的苏州一带，不该再有另位能选刻出《今古奇观》的抱瓮老人。至于"抱瓮丈人"与"抱瓮老人"一字之差，冯文已作了解释，"丈人"是古时对老人的尊称，自署作"老人"，自然是情理中事。

（二）顾有孝以选诗著称。冯文据乾隆《吴江县志·艺文志》，举出了《唐诗英华》、《纪事诗钞》、《风雅嗣响》、《五朝名家诗选》等七种。最著名的是钱谦益为之作序的《唐诗英华》。另外有《四库全书存目》收入的《乐府英华》、与赵沄一起编定的《江左三大家（钱谦益、吴伟业、龚鼎孳）诗钞》。所以，沈德潜《国朝诗别裁集》"小传"说他"以选诗为能事，唐律及本朝近体皆有选本"。《昭代名人尺牍》"小传"还说他选有《明文英华》，可见不只是诗选，也选古文。

徐釚作的《雪滩头陀顾有孝传》中说:"其邮筒往返所得投缟赠纻之作,悉登梨枣,如所谓《骊珠》、《岁邮》诸集,往往不甚持择,世或以是訾议茂伦,而要非茂伦志之所在也。"这样一位生平耽于鉴赏、选刻古今诗,也旁及其他文字的选家,在已有前辈名流编创通俗小说行世,并受到社会的欢迎之际,也用鉴赏的眼光,编刻一个选本,是极有可能的事情。

(三)冯文中考及顾有孝与作《西游补》的董说、作《水浒后传》的陈忱,同为吴越间的遗民文士,抱黍离之悲,在落寞失志的境遇中,声气相应,寄情于诗文,相与赏析。董说的《宝云诗集》中有《见茂伦近体〈骊珠〉感赋》、《寄怀茂伦》,可见二人相知较深。据杨凤苞《书南山草堂遗集后》载,顾有孝和陈忱都是吴中惊隐诗社的社友。陈忱的遗诗中有《访顾茂伦不值》,见得二人亦有交往。董说、陈忱都作有通俗的小说,是由于通俗小说已成为社会文化的一种重要形态,一种比传统的诗词文赋更拥有众多读者的文体。从嘉靖间晁瑮的《宝文堂书目》大量著录其名目,洪楩编刻《六十家小说》,到天启年间冯梦龙编辑"三言",传统的文学观念已经被冲破,一些文人也出于不同的缘机,投入通俗小说创作,在社会大动荡的明清鼎革之际,原拘守传统文学樊篱的文人,也往往用以作为言志写心的方式。在太湖周边苏、杭、嘉、湖地区,新旧、雅俗文学之樊篱最先被拆开,顾有孝即便与董说、陈忱两位小说作者没有交往,也会在选刻古今诗之外,关注到新出的通俗小说,就"三言""二拍"选刻出一部"拔其尤"的选本来的。

(四)《今古奇观》选入的 40 篇小说,"三言"29 篇,"二拍"11 篇,基本上为明代作品,未收宋元旧篇。就选目看,选择的标准,是重在作品的思想性和道德价值,如《三孝廉让产立高名》、《老门生三世报恩》、《吴保安弃家赎友》、《羊角哀生死全交》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《金玉奴棒打薄情郎》等,赞扬合乎伦理的善良美德,谴责非德不义的行为,但却不甚迂腐,没有拘泥于传统的伦理道德观念

和社会等级观念;如《蒋兴哥重会珍珠衫》、《卖油郎独占花魁》、《乔太守乱点鸳鸯谱》等曲尽世态人情、富有一定的情趣的篇什,也在入选之列;故事缺少意蕴,特别是涉于粗俗、庸俗,格调低下者,都没有进入这个选本。正由于此,《今古奇观》才获得巨大的成功,取代"三言""二拍"而广泛流行。近世评论"三言""二拍"的论著中称引的篇章,也还多是《今古奇观》中选入者,说它是"撷英抉华"之选,不失允当。

《古今奇观》的选目,表明它的选刻者抱瓮老人重伦理、尚气节,思想比较正统,却不是位头脑冬烘的腐儒,也不是个假道学先生,选刻通俗小说,取其"极摹人情世态之歧,备写悲欢离合之致","闻者或悲或叹,或喜或愕,其善者知劝,其不善者亦有所惭而悚惕,以共成风化之善"(笑花主人《今古奇观序》)。能够"撷英抉华",收录最优秀的小说,不仅没有趋俗媚俗的招徕意识,而且还有相当的文学鉴赏水平,在当时通俗小说初盛的时期,不是一般文人、作者所能及的。这位文人不应当是一位别无表现,一生只选刻了这样一部小说选本。

有抱瓮丈人之号的顾有孝,少时曾受学于明末殉国难的诗人陈子龙,明亡,一度奔走吴越间,与遗民们联络声息,歌黍离之悲,砥砺名节,虽几至破产,而意气甚豪;接纳四方名士,其中就有因积极响应郑成功反攻而被逮就义的魏耕,遂有"穷孟尝"之誉。社会既定后,他绍继陈子龙的诗学,品评唐诗,钩稽史籍,为诗人作传,成《唐诗英华》,还由唐诗拓展到古今诗,并旁及其他文章,自行编刻了许多种书。他在思想、文业方面,与先于他逝世的冯梦龙及凌濛初,颇有些相合的地方,只是他在清初,少点晚明人更为开放的反传统的意识。《今古奇观》选入的小说故事所表现的重伦理道德、尚气节、重友情的思想倾向,与顾有孝立身行事的道德原则和文学思想修养是吻合的。乡前辈和同辈的契友染指于通俗小说,顾有孝取通俗小说可以"厚俗"之义,选刻《今古奇观》并非不可能

的事情。

综合以上各点，基本上可以认定编刻《今古奇观》的抱瓮老人，就是同时同地亦号抱瓮丈人的顾有孝。

（五）《今古奇观》的最早刊本，卷首笑花主人序中，“皇明”二字另行抬头，近世研究者大都以此认为是明末刊本。然顾有孝明亡时方29岁，似不应称“老人”，也不大会以“抱瓮”为号。所以我在那篇简短的“前言”里说：“或者事出有因。”

其实，冯文已经对这个问题作了解释：1644年清朝建立，南明尚在。直至顺治十八年南明永历帝死去，南明始彻底覆灭。南明未灭，其遗民便仍然寄希望于复兴，不承认已建立起来的清廷，仍以“皇明”称明王朝。这种情况自然是存在的，但在清廷已建立政权机构的地方，却只能是私下口头和文书中作如此称呼，不能见诸公开的行文中。书的序文中用“皇明”二字，并且依礼另行抬头，可能是故意托诸前朝制作、刻行，既有不奉新朝正朔之意，又可掩人耳目。

《醒风流》作者为褚人获

《醒风流》清刻本扉页镌“隺市主人新编”，卷首序署“隺市道人题”，正文首页题“隺市道人编次”。“隺市主人”、“隺市道人”，当为一人。序中云：“余少时得忠孝节义文数篇，喜而读之，凡三易书，秘之笥箧，爱如珠玉，因其文而重其人。越二十载，而时移事变，其人行与文违，殆不可说。余乃出其文，尽行涂抹，唾而骂之，灭于丙火。”玩味其意，所谓“时移事变”，当指明清鼎革之巨变，其人必为由明入清者。后文说此书之创作，云：“壬子夏，与二三同志，啸傲北窗，追古论今，淑慝贞奸，宛在目前。……于是摘所详忆一事，迅笔直书，以为前鉴。”此壬子应为康熙十一年(1672)，《醒风流》当是这年作成的。

此书扉页题名下，还镌有“二集嗣出”四字。日本宝历甲戌《舶载书目》载《凤箫媒》，署“隺市散人编次”，可能就是此书所预告嗣出之“二集”，惜原书已佚。

“隺市道人”为谁？

“隺”俗用作“鹤”，“隺市”即为“鹤市”。《吴越春秋》载吴王阖闾小女自杀，阖闾以舞白鹤诱吴民人羡门，“发机掩之，杀生以送死”。后以“鹤市”为苏州之别称。是则《醒风流》作者为苏州人。

王晫《文苑异称》：“鹤市石农，长洲褚人获也。”褚人获，字学

稼，号石农，生于明崇祯八年(1635)，十岁而明亡，入清未仕，勤于著述，最著名的是《坚瓠集》、《隋唐演义》。《隋唐演义》署"长洲后进没世农夫汇编"，"吴鹤市散人鹤樵子参订"，是一人而署两三名。长洲为苏州府治，实为一地。《醒风流》、《隋唐演义》及那部已佚的《凤箫媒》之作者署名，虽有"主人"、"道人"、"散人"之别，但同里籍、同时代，断为一人，即褚人获，应当是没有问题的。

《醒风流》叙写的故事与当时的才子佳人小说相类似：宦家公子梅干与父执的女儿冯闺英，历经由家庭祸患所造成的波折，最后奉旨成婚。而意旨、格调却迥然不同：一是背景涉及朝廷政事，褒扬忠节、贬斥奸邪的成分较重；二是男女主人公并非私自才色相慕，争取成为理想的配偶，冯闺英不仅严守闺范，还很讲究伦理名分，当与已做了官的梅干结为夫妇时，发现新郎官就是在其家化名为木荣的僮仆，认为有主奴名分之别和瓜田李下之嫌，不肯屈就这有碍名教的婚事。作者在第一回里开宗明义，便声称"风流中大有关系于伦理"，序中申述作此小说之旨意是：

> 盖以天下臣不思忠，子不思孝，贪货赂而忘仁，慕冶容而用计，种种越分妄求者，授以一服清凉散也。而于色为尤甚。……世之逞风流者，观此必惕然警醒，归于老成。

孙楷第评此小说：

> 核其所述，大体略仿《好逑传》，惟不脱才子佳人圈套，其谓才子为不二色之义士，佳人有儒士之风流，尤为酸腐焉。(《戏曲小说书录题解》卷三)

批语可称中肯，唯"略仿《好逑传》"一语，尚需斟酌，因为《好逑传》的作期还没有定论，未必果为先出。

更值得玩味的是此小说的序文。本则开头所引数句，是作者对一位文名甚高的大人物，昔日侈谈忠孝节义，"时移事变"，"其人行与文违"，极表痛恶之意。前面再引之数句，谓作此小说之旨意，重在给"慕冶容而用计"之"逞风流者"，"授以一服清凉散"，小说题

名“醒风流”，即取此意。玩味这般话语，联系其时其地，可以悟出个中是实有所指的：那位使作者少年时崇敬的前辈名流，后来却“行与文违”，又有风流韵事为当世传扬的，不就是做了两朝臣子、与吴江名妓柳如是结为夫妇的文豪钱谦益吗！褚人获与钱谦益同是吴中人，为同乡后学，幼年有条件读过钱谦益的文章。明清鼎革，原来心目中的偶像变成了为世人讥议的对象，他会较之一般人心理上的反差更大，更强烈。《醒风流》之作，用当时时兴的才子佳人小说的故事模式，叙写一种有忠孝节义的姻缘，表明“风流中大有关系于伦理”，只是慕才慕色并不可取，可能就是针对世上传为韵事的钱谦益与柳如是的事情而发的。不过，就小说而论，这种所谓“旁喻曲说”，是事与愿违，徒见其思想之陈腐。

《品花宝鉴》与赵翼的《李郎曲》

此书六十回，清陈森作。森字少逸，江苏常州人。他自道光初年入京，依同里某刑部官员为幕宾，数应顺天乡试不中，一度随人去广西做幕。他先作有《梅花梦》传奇，卷首有《梅花梦事说》，自谓作于道光三年(1823)。剧中男主角张若水年未及冠，有诗才。《事说》中有"愿执弟子礼以学诗，年差少余，抑抑自下"之语。据此可推测陈森当年不过二十五岁左右，其生约在嘉庆初年(1796)前后。

《品花宝鉴》初刊于道光二十九年(1849)，内扉记："戊申年十月幻中了幻斋开雕，己酉六月工竣。"首有幻中了幻居士序、作者自序(末署石函氏，后钤"少逸"、"品花宝鉴"两章)，及卧云轩老人题辞。陈森自叙作《品花宝鉴》始末：先是在北京作《梅花梦》之后不久，在幕主怂恿下初写成十五卷(回)，游幕广西置之簏中八年，自广西归京，于舟中又继成十五卷(回)，抵京后应乡试又未中，年且四十馀，在某官员催促下，又写出三十卷(回)，经弥补前后文稿之不甚吻合处，统编为六十卷(回)，自谓"旷废十年，而功成半载"。惜未一一注明具体年代。

稍后，杨懋建《梦华琐簿》中记载，他曾在道光丁酉即十七年(1837)见到《品花宝鉴》之三十卷抄本，又云："及己酉(道光二十九年)，少逸游广西归京，乃足成六十卷。"记明了年代，然与陈森自序

不甚吻合。陈森自谓从已写出之前三十回到足成六十回，仅只一年左右，而杨懋建则说成多达十二年之久。又初刊本记明“戊申十月有”开雕，“己酉六月工竣”，如陈森是己酉年归自广西，何以能在前一年便已付梓，抵京前便已刻成？可见，杨懋建是将《品花宝鉴》刊行问世的年代，误为陈森自广西归京的年代。玩味陈森自序，他作《品花宝鉴》始于作《梅花梦》之后三四年间，八年后自广西归京，足成六十卷子（回），不会晚于道光十七年，即杨懋建看到其三十卷抄本的那一年。这样才与其自序中“年且四十馀”之语相符合。

乾嘉以来，京都士大夫、贵家公子狎优之风颇盛。狎优即亲近乃至昵爱饶有女子色相的扮演旦角的男伶，当时俗称“闹相公”。这并非单纯地欣赏其歌喉演技，而是亵玩其色相以愉悦，是朝廷禁止士大夫狎技、狎妓有碍于仕途功名的情况下产生的不平等的同性恋现象，可谓之狎妓的变种。当时，毕沅之狎李桂官，至传为“美谈”。赵翼曾有《李郎曲》（《瓯北集》卷十六）咏之，诗前段叙李桂官与毕沅之“偶合”。

> 李郎昔在长安见，高馆张灯文酒讌，乌云斜绾出场来，满堂动色惊绝艳。得郎一盼眼波流，千人万人共生羡。人方爱看郎颜红，郎亦看人广座中。一个状元犹未遇（秋帆时为舍人），被郎瞥睹识英雄。每当舞散歌阑后，来伴书帏琢句工。毕卓瓮头扶醉起，鄂君被底把香供。但申啮臂盟言切，并解缠头旅食供。明年对策金门射，果然榜发魁天下。从此鸡鸣内助工，不属中闺属外舍。五花官诰合移封，郎不言劳转谦谢。专恩肯作郑樱桃，佟许后房多粉麝。

“鄂君”，出刘向《说苑·善说》：楚王母弟子晳貌美，操舟越女唱歌赞之，鄂君以绣被覆盖越女，遂得交欢。后以鄂君指称美男子，以“鄂君被”喻男女欢爱。这里是比拟毕沅狎李桂官，比喻不伦，正见喻本——毕沅与男伶的关系之不伦。下面以出自《诗经·齐风·鸡鸣》的“鸡鸣内助”的典故，说毕沅之中状元，得李桂官之

"内助",李桂官却不争"五花官诰";以东晋石季龙宠爱的优童郑樱桃指李桂官,说他容许毕沅有多房妻妾,都是皮里阳秋笔法,辛辣讥讽这种狭邪之事。

陈森长期为官家之清客,游处其间,乃就耳濡目染,以所理想之官僚公子梅子玉和名伶杜琴言为中心,糅合进毕沅(字秋帆,小说中为田春航)、袁枚(小说为侯石翁)等名流之传闻,以及市井间狭邪事,作成此《品花宝鉴》一书。书中所叙有正邪、雅俗之分,含褒贬之意,于优伶身世之苦情,逢迎之隐衷,富商、阔少、清客狎优狎妓之庸俗、卑污,有所真实披露。以京中官话叙之,间有北京方言俗语,文笔流畅,亦称上乘。然作者自诩之新意,如与《红楼梦》中贾宝玉之语相左,谓天地之灵秀亦钟于男子,男子中亦有绝色,"相公"有姿色亦是造化之钟灵,男子同性才色相慕才是爱美钟情,实则是为狎优张目之奇谈。作者由此立意,写田春航之狎苏蕙芳尚有些相濡以沫的真实内容,至于写梅子玉之狎杜琴言才色相慕,犹如才子佳人之缠绵,则失于过分矫揉造作,不免使人产生滑稽之感。书中又时杂猥亵之事、猥亵之语,所以鲁迅《中国小说史略》中列为"清之狭邪小说"。

此书刊本较多,后出之石印本,有的改题《燕京评花录》或《怡情佚史》。

关于《花月痕》

此书清光绪十四年（1885）初刊于福州，有关玉田、双笏庐两家刊本，均题名《花月痕全书》，十六卷五十二回，题“眠鹤山人编次”，“栖霞居士评阅”。卷首有咸丰八年（1858）作者“前序”、“后序”及评阅者题词，复有同治五年（1866）“弱水渔郎”及不署年月之谢章铤等人题词。疑“栖霞居士”、“弱水渔郎”均为作者之托名。

作者魏秀仁（1818～1873），字子安，一字子敦，福建侯官（今福州）人。道光二十五年（1845）进学，次年中举，三应进士试不中，依同乡高官王庆云为幕僚，辗转陕西、山西、四川诸省，曾主讲渭南象峰书院、成都芙蓉书院。咸丰七年（1857），一度返山西，馆于太原知府保龄家，教其子读书。同治元年（1862），自四川归里，曾主讲南平道南书院。一生著述甚多，有《陔南石经考》、《陔南山馆诗话》、《陔南山馆文录》、《咄咄录》、《陔南山馆诗集》等近四十种，除小说《花月痕》外，均未刊行。同邑后辈谢章铤《赌棋山庄文集》卷五有《魏子安墓志铭》。

此书“前序”、“后序”均题咸丰戊午即咸丰八年（1858）作，一在“暮春”，一在“重阳前一日”。谢章铤《赌棋山庄文集・课馀续录》卷一记魏子安此书作于太原保龄家，正相合。然书中第四十三回叙男主角韦痴珠病死，第四十四回叙女主角刘秋痕“戊午七月”殉

情自缢，此后第四十五回又叙及“逆贼”将领吕肇受降清赐名事，实即影射太平天国将领李昭寿（《清史稿》作“李兆受”）之事，时在咸丰八年冬。第四十九回叙另一对男女主角韩荷生、杜采秋于甲子年督军攻破“逆都”金陵，亦是影写清攻陷太平天国天京事，时在同治三年（1864），正当甲子。此书多用当时实际的干支。据此可断此书不是全部一次在太原写成的。第四十四回第一男女主角均死去，此书似可结束，以上四十馀回可能是作于太原，第四十五回以下，当是魏秀仁返闽后续写的，其时可能就是他托名“弱水渔郎”题词之年。

《花月痕》是带有自传性的言情小说，书中的韦痴珠乃自为写照，通过韦痴珠羁旅山、陕的困顿中与妓女刘秋痕的生死之恋，半是自伤怀才不遇。叙事缠绵，时借景写情，哀艳凄婉，在晚清小说中堪称上乘。其中写刘秋痕为妓之苦处，固然有真实的内容，但书中写名士的冶游生活，一如才子佳人小说，加进了较多的诗词、书启，不仅形成累赘，而且也使之雅化、美化了。韩荷生亦有所本，并非全出自杜撰，然为与韦痴珠相对照，极写其功名显达，则愈失于随意捏合，以至于如鲁迅所评：“结束叙韩荷生战绩，忽杂妖异事，则如情话未央，突来鬼语，尤为通篇芜累矣。”（《中国小说史略》第二十六篇《清之狭小说》）

此书刊本较多，上海书局光绪十九石印本，改题《花月姻缘》，与作者本意不合。

燕青曾绰号“一丈青”

余嘉锡《宋江三十六人考实》“浪子燕青”一则，引《宋史·李邦彦传》：“邦彦俊爽，美风姿，生长闾阎，习猥鄙事，应对便捷，善讴谑，能蹴鞠，每缀街市俚语为辞曲，人人争传之，自号李浪子。”又引《三朝北盟会编》记韩之纯轻薄：“平日以浪子自名，喜嬉游娼家，好为淫媟之语，又刺淫戏于身肤，酒酣则示人。”由之释燕青之绰号，“浪子者，风流放浪之谓也”。《水浒传》写燕青风流倜傥，刺一身花绣，不仅武艺高强，而且多才多艺，吹、弹、唱、舞，无所不能，“果是艺苑专精，风月丛中第一名”。燕青虽不涉轻薄狭邪，也宜有“浪子”之名。

“女将一丈青”一则亦涉及燕青。因为《水浒传》里绰号一丈青者是女将扈三娘，而龚开《宋江三十六赞》对燕青的赞词却有“一丈青”三字，原文是：“平康巷陌，岂汝知名，太行春色，有一丈青。”清代便有人对此提出疑问。余氏对这个疑问的解说是“一丈青三字，自是宋时俗语”，清人如俞樾等“以龚圣与燕青赞中有一丈青之名为疑，不知圣与自用俗语入文，并非实有所指。就‘太行春色，有一丈青’二语推之，盖青为春色，一丈青者以喻春色之浓耳。是必闾里浪子相传俚语，以此指目男子妇人之年少美色者”。意思是龚开用“一丈青”三字指称燕青年少而相貌俊美。

龚开赞燕青用了“一丈青”一词，还可以作另一种解释。宋元时，市井江湖中人喜在身体上刺花纹，一般呈浅黑色，叫做“雕青”。前引《三朝北盟会编》记韩之纯“刺淫戏于身肤”，也就是“雕青”，只是所刺图纹涉于淫秽。《元典章·刑部》载“将妻沿身雕青”一案例：“钱万二将妻狄四娘，沿身刀刺青绣，背上、两腿刀刺龙、鬼，在街露体呈绣迎社。”见得妇女也有雕青者。《水浒传》第六十一回介绍燕青：“卢员外家中养的他大。为见他一身雪练也似白肉，卢俊义叫一个高手匠人，与他刺了这一身遍体花绣，却似玉亭柱上铺着软翠。”第八十一回又写燕青进东京李师师家，李师师说：“闻知哥哥好身纹绣，愿求一观如何？”燕青笑答：“小人贱体虽有些花绣，怎敢在娘子跟前揎衣裸体？”禁不住李师师纠缠，燕青只得脱膊下来，李师师看了十分喜欢。燕青的遍体花绣甚美观，早在元杂剧里就写到了。《燕青博鱼》叙燕青落难时，他唱道：“瘦的来我这身子儿没个麻稭大，兀的不消磨了我刺绣的青黛和朱砂。”（《元曲选》本）可见这是水浒故事里燕青的一个特点。又，“一丈”是指人的身长，《水浒传》第七十四回里说泰安州的相扑手任原“身长一丈”，即可证。因此，我觉得龚开赞燕青用了“一丈青”三字，是指他遍体雕青，有一身美观的花绣。在《水浒传》里，“一丈青”成了女将扈三娘的绰号，意思可能便变为青春秀美，不再是指一身花绣了。

下　编

《冯沅君古典文学论文集》编后赘语

去年春天，陆侃如先生打算整理冯沅君先生的著作，交出版社出版。两位先生从20世纪20年代末结为伉俪，合著《中国诗史》，到新中国成立后合著《中国文学史简编》，携手从事古典文学研究工作，一起远渡重洋留学巴黎，一起经受了抗日战争时期颠沛流离的辛酸，也一起享受过一部部学术著作问世时的喜悦，他们之间的情谊自然是非同一般。冯先生病逝转眼四年了，陆先生在哀痛中十分关注冯先生的文学业绩，希望未出版者能够出版，历年发表过的许多论著得以结集，其心情是完全可理解的。

陆先生想到要整理的冯先生的著作有多种，为了尽快完成，提出把汇编冯先生古典文学研究论文集一项交给我来做。开始，我有点踌躇，怕力不胜任，难以做好，转而想到冯先生对我的苦心培养，想到冯先生生前一件件令我终生难忘的事情，又觉得于情于理都是不能推辞的。

我生也晚，1951年我进山东大学学习时，冯先生早已是全国知名的学者了。开始是慕名，我以有这样的学术名流做老师而感到高兴、自豪。后来听她讲"唐宋传奇概论"，资料掌握之丰富、娴熟，分析论述之深入、精到，使我们非常敬佩，感到果然是名不虚传啊！我的学习兴趣就逐渐被吸引到古典文学方面来了。在班上，

我并不是拔尖的学生,因为对冯先生开的课感兴趣,学得特别认真,因而总能获得优秀的成绩。大概由于这样,冯先生也逐渐注意到我这个学生。记得是在最后的一个学期,一天上中国文学史课,冯先生忽然叫我站起来朗读一段讲义中尚没有讲过的古文。平时冯先生不大提问学生,这次突然把我“提”了起来,我精神上不免有点紧张,但总还算是比较流畅地读了下来。当她让我坐下的时候,我抬头看到她的嘴边流露出一丝别人几乎难以察觉的微笑。这究竟意味着什么,当时我是不理解的。临毕业时,冯先生提出留我做古典文学教研室的助教,我这才领会到她早就留心物色作助教的对象了,那次是在测验一下我阅读古文的能力。事后,我还听人说,当校务委员会讨论各系留助教的名单时,冯先生竟在会议室外面坐等,直到讨论完毕陆先生出来告知已定了下来,她才放心地走回家去。我之所以成为一个古典文学课的教师,这与冯先生的启迪和提名留校是有关系的。留校后,冯先生亲自担任我的导师。为了使我能获得更多的帮助,她还请关德栋教授也作我的导师。她为我制订的进修规划,非常细致具体,山东大学校刊上曾登载了出来,作为典范,供其他教研室制定青年教师培养计划作参考。她虽然兼着许多社会职务,全面负责教研室的工作,而且每周还要上五六个学时的课,工作非常繁忙,但对我的进修仍然管得严,抓得紧,定期对我进行辅导,解答学习中遇到的疑难问题,及时审阅、批改我交的读书札记。有时,我的一篇札记,她从观点、材料、逻辑和标点诸方面提出的意见,竟多达数十条、上百条,足见她是多么认真、细致和严格了。我进修了一年多的时间,冯先生就让我担任几周的课程,以便在教学实践中进行锻炼。为了我上这几周的课,她亲自帮助我备课,并组织教研室的全体教师讨论我的讲稿,听我进行试讲,议论教学方法。可以说,她是手把着手带我走上讲台的。在最初几年里,我能够在业务上有较为显著的提高,较快地承担了教学工作,冯先生是费了许多心血的,岂止是“诲人不倦”四个字所

能够概括得了的！

冯先生对我的热心培养，绝对不是出于个人的偏爱。我毕业的时候，正值党在过渡时期的总路线的提出和贯彻之始，社会主义革命和社会主义建设进入了一个新阶段，需要教育事业相应地迅速发展，大力培养师资也就成了学校的一项重要任务。冯先生在尽心于教研室的建设，率领教师努力提高教学质量的同时，十分重视对青年教师的选择和培养，正表明她衷心拥护党，拥护社会主义，并且意识到在发展社会主义教育事业中一个老学者所应尽的职责。也正是出于这样的责任感，她对她负责培养的青年教师和研究生，都是热情认真，尽心尽力地进行培养，辅导唯恐不细，帮助唯恐不足，关怀唯恐有所不至。凡是经她培养的，没有一个不深受感动，不深感教益良多，在业务上成长较快的。有过这样一件事：我们学校曾经表彰过冯先生培养青年教师和研究生的工作，《光明日报》还报道过她的经验。一次交流经验会上，有人却说冯先生是“抱着孩子走路”，意思是做得过分了。事后，冯先生颇为风趣地说：“该抱着走的时候就该抱着走嘛，难道放鸭子似的就好吗？”尽管有人不以为然，但冯先生一直是坚持每周都对青年教师和研究生讲课、作辅导，如此年复一年地培养出了一批古典文学教学和研究工作方面的新人，分配出去都成了那些单位的主要力量。

冯先生逝世后，不少同志就曾提及整理遗著的事。在“四人帮”当道的时候，那也只能是大家的一种不能实现的心愿而已。打倒了“四人帮”之后，我国出现了真正生动活泼的政治局面，毛主席所制定的“双百”方针在学术领域得到了贯彻，整理出版或再版像冯先生这样有成就的老一辈学者的著作，就不只是有必要，而且是有可能了。因为，这对繁荣文化事业，促进学术研究的进一步发展，是有益的。现在，卧病在床的陆先生提出要我来汇编冯先生的学术论文集，我没有任何理由推辞，只能爽快地受命，黾勉从事了。

冯沅君先生是我国著名的文学史家。在上个世纪20年代里，

她曾创作了一些短篇小说，发表在创造社的刊物上。作品不多，但却很引人注目，在社会上影响颇大。差不多就在这同时，她进了北京大学研究所，因而也就逐渐转向致力于中国古典文学的研究了。发表在《北京大学研究所国学门月刊》上的《楚辞之祖祢与后裔》等和以《南宋词人小记》为题的一组文章，是她的第一批学术成果。尔后和陆侃如先生合著的《中国诗史》，是继王国维先生的《宋元戏曲史》、鲁迅先生的《中国小说史略》之后的又一部有开创意义的中国文学专史著作。时间已经过去半个世纪了，遗憾的是我们还没有在他们的基础上搞出一部新的中国诗史来。留学巴黎归来，她又和陆先生合编了《南戏拾遗》，从此，她的研究兴趣就集中到了中国古剧方面。完成于抗日战争初期的《古优解》，按其内容自然是属于历史社会学方面的著作，但也无疑是有古剧探源的意义，论证了王国维先生在《宋元戏曲史》中提出的、但却语焉不详的古优为中国戏剧的远源的论题。在抗日战争期间那种经常迁徙、生活极不安定、图书资料非常困乏的条件下，除《古优解》外，冯先生还陆续写出了汇总在《古剧说汇》一书中的数十万字的考证文章，解决了宋元戏曲的形成、演出和创作中的许多具体问题，对进一步研究中国戏曲史有丰富的参考价值。连同新中国成立后和陆先生合著的《中国文学史简编》，以及她最后几年精心主编、现在即将出版的《中国历代诗歌选》(下编)，就这几部系统的学术专著看，冯先生在古典文学研究方面是作出了不可忽视的贡献的。这是我国文史界大家所公认的。

当我受陆先生之命，将冯先生历年发表的和未发表的论文汇集起来，并一一重新认真读过，以便校正排印中的差错时，头脑里不断生发出许多联想，深切感到对自己的业师在学术上的贡献和在治学上所表现的高尚精神，过去并没有较为深刻的理解，甚而曾经有过误解，说过一些过头话，做过一些使冯先生伤心的事情，思慕、感激、悔恨交集，心情是很不平静的。

冯先生是一位十分受人尊敬的学者。熟悉她为人的，提起来没有一个人不赞佩的。她正直朴实，严于律己，谦虚谨慎，生活朴素。特别是新中国成立以来，她一直是拥护党的领导，积极参加党所领导的各项政治运动，不辞辛苦、勤勤恳恳地为社会主义教育事业和文化事业，做了大量的工作，成绩十分显著。

1952 春，学校开展了知识分子的思想改造运动，冯先生积极响应，在运动中作了深刻的检查，中间讲到在学术思想上受到过胡适的影响。那是在批判胡适派资产阶级唯心论的思想运动之前，显然是非常难能可贵的。可是，我们一些青年人却把这一点看得过重了，以致到了 1958 年教学改革的时候，我还曾在会上重提这方面的意见，而对实际情况并没有作全面的了解和实事求是的分析。学术领域的事情往往是错综复杂的，形式上近似的现象，实质上并不总是一致的。从事古典文学研究，与“整理国故”的逆流，也并不就是一码子事。现在，我认真地阅读了冯先生这一系列的学术论文之后，清楚地看到先生的学术思想是随着中国历史的发展而不断脚踏实地地前进的。如果说，她最早的《南宋词人小记》、《南戏拾遗》等，还只是做了历史文化资料的整理工作，《中国诗史》还偏重诗体的递兴和诗人风格的差别，那么，她在 30 年代末作的《古优解》，就已经有了显著的突破，是在用社会学的眼光来研究社会现象，联系社会现象来研究文艺现象了。这六万字的论著，在与西方古代社会的 fou[①] 的比照中，揭示了中国古代社会“优”的起源、技艺、特征和影响，具有相当的科学价值，在当时的学术界是不可多得的。更值得注意的是，她作《古优解》之后，并未感到满意和满足，还继续钻研这个课题，从新获得的史料中进一步明确了“古优的身份是奴隶”，并认为“这个意念的确定对于旧稿《古优解》的影响颇巨”，于是又写了《古优解补正》。这篇《补正》，从“古优是奴

① Fou，法文，相当于英文的 fool，指古代社会宫廷中或贵族之家的弄臣、小丑。

隶的一种”，他们的职务是“供君王贵人们娱乐”这一基本观点出发，将古优起源的时代由原假定的西周初，提前为由文物证明已进入奴隶制的商代，并且更为切实地阐明了古籍记载中有关古优的一些后人不甚了然的问题，也揭示出后世优伶和古剧发展的一些具体现象的历史原因。这种学术上的进展，显然表明先生已初步接受了阶级论的观点。她在 40 年代写的《唐传奇作者身份的估计》一文，同样说明了先生学术思想的进步状况。文章从唐代科举制度及其所造成的以进士集团为主的“新社会阶层”的生活行径和思想趣味，来揭示唐传奇兴盛的社会原因，说明其内容和形式何以具有惟奇为尚、充满浪漫气味的特点，一些具体看法、意见，固然还可以讨论，但基本方面显然是正确的，特别是注重联系社会政治和阶级状况来说明那个历史时期的文学现象，无疑是抓住了根本，体现了历史唯物主义的原则。回想过去我对冯先生缺乏认识，又不去认真了解，竟向她提过不符合实际的粗鲁意见，深感内疚，有负于先生培养我的一番苦心。

新中国成立后冯先生发表的论著，更清楚地反映了她是认真地学习马克思主义和毛主席著作的，并力图运用马克思主义的观点来研究中国文学史，整理文学遗产，评论古代的作家作品。就以 1965 年发表的《评〈窦娥冤〉及其改编本》一文看，就不单纯评论古剧，而是面向现实，联系近世的改编和演出，无论是对关汉卿的原作，还是对近代的改编本，都是本着“批判继承”和“古为今用”的原则，有分析地给予恰如其分的评论，肯定其中积极健康的内容，也严肃指出其中应摒弃的消极落后、对人民群众有毒害的内容。尽管文章中有个别提法、意见不一定十分恰当，因为那是在有些人别有用心地搞了一场批判所谓“鬼戏”的风潮之后，他们打着光明正大的招牌，善良正直的人一时识不破，受到些影响是难免的；但是，文章确实是贯彻了党的改革旧戏曲的方针，体现了对文化遗产的正确原则。这对一个大半生研究古典文学的老学者，应该说是颇

为难能可贵的。如果文章标题下面不是署着冯先生的名字，说不定有人会以为它是一位中青年戏剧评论者写的呢！

冯先生的治学态度是十分谨严的。文史学界大都有这样的印象，她的论著本身更是证明了这一点。她从不在学术上搞主观臆断，从不只抓到点滴的材料就大作其文章，言之无据，随意云云，也从不凭着一条孤证便对所要探讨的问题下定论，对于不能下定论的总是只作约略的推断，或者明确存疑。她还时常就新获得的资料或就对原来资料的再认识，对已经完成的论著作做补充或修正。如《古优解》、《王实甫生平的探索》、《吴伟业〈圆圆曲〉和〈楚两生行〉的作期》诸文，以及那部专著《古剧说汇》，都表现着她在学术上严肃认真、一丝不苟的精神。使我体会最深切的，是那篇考证吴伟业的两首诗的作期的文章。那是冯先生主编《中国历代诗歌选》（下编）的时候，我分工写清人诗的注释初稿，对吴伟业的这两首诗的作期并没有认真对待，前一首只根据常见的《吴诗集览》，作了个大约的推断，后一首只凭着冒襄《同人集》中吴伟业致冒襄的信，定为康熙六七年。我还颇自信，以为我刚刚搞完《孔尚任年谱》，了解清初文人的活动情况，是不会弄错的。所以在稿子的旁边还贴上了一张小条，写明依据的材料，以示言之有据。但是，冯先生在定稿时却重新进行了认真细致的考订，将有关史实和诗的内容这两个方面联系在一起加以考察，推翻了我初稿中的意见，作出了符合实际的推断。当冯先生对我说明这两首诗的作期的改动情况时，还特别语重心长地说："做学问是不能粗枝大叶、敷衍了事的，应当严肃认真，力求把问题搞透彻。"我当时脸上热辣辣的，颇有些难为情，而心里也确实非常敬佩，深感是受到了一次难得的教育。后来读到这篇文章，更感到不仅那谨严的态度，就连那治学的方法，考虑和论证之周到缜密，对我们也是很有启发的。

读冯先生的论著，我们还可以感到其中体现着一种高尚的学德、学风。她深深懂得治学的甘苦，所以非常尊重别人的劳动成

果，在自己探讨问题的时候，既不轻易地否定或贬抑别人的意见，更不埋没别人的发现和创见。例如《王实甫生平的探索》一文，就把别人所做过的工作都明明白白地写了出来，并在最后明确地表明自己是“以王实甫自己的作品《退隐》散套为中心，联系《录鬼簿》的记载、孙楷第先生发现的苏（天爵）文、陈寅恪和王季思两先生对金（圣叹）本《西厢记》‘垂帘双圣主’的解释等”[1]，对王实甫的生平画出个轮廓的。在这里，我记起了这样一件事情：一次闲聊时，我说，咱们写文章也能像人家那样一下子提出个尖锐问题，分析作品也能达到个新的高度就好了。冯先生听了轻微地笑了一下，说：“那样的文章不是咱们这些人所能写的！”我琢磨了许久，才体会出先生这句话的深意，就是做学问要老老实实，实事求是，不能妄想一下子就超出别人，更不能为了显示自己的高明而对前人和别人轻易地贬低和否定。就具体针对性来说，这自然是对我的委婉的批评，但也正切中不少人的通病：不肯埋头做学问，切实地研究问题，却总想超过别人，对别人的文章找点岔子，甚至抓住片言只语，就批判一通。冯先生不赞成这种不良学风。她虽然是个知名学者，但从不以“权威”自居，相反地倒是极为谦虚，即使对自己认为不正确的意见，也总是采取心平气和的商讨态度，讲清道理，并不以驳斥别人为能事。她有时还在文章中明白地说出，那种意见自己虽然不同意，但在某一点上或人家引用的某条材料，对自己却是“有所启发”的。这是一种多么可贵的学风，多么坦荡的襟怀！且不说那卓越的学术贡献，就是这种高尚的学风，也是值得我们学习和发扬的。

---

① 孙楷第先生发现的苏文，指元苏天爵《滋溪文稿》中的《元故资政大夫中书左丞知经筵事王公（结）行状》。陈寅恪与王季思两先生对金本“垂帘双圣主”的新解，见于王季思《从〈莺莺传〉到〈西厢记〉》一书中；王季思先生转述了陈寅恪先生对金圣叹本《西厢记》杂剧最后“谢当今垂帘双圣主”一句的解释。

现在，冯先生的学术论文集汇编起来了。这里有必要将汇编工作中的考虑和情况作些说明。

关于集录的问题。

冯先生的论著是值得珍视的一份学术遗产，对于我们研究古典文学有多方面教益和参考价值。为了较完整地保存先生一生研究古典文学的成果，我把搜集到的她历年撰写的考证、校勘和评论等类文章，除已汇入《古剧说汇》者外，基本上都收进这部论文集里来了。其中包括了早年写的《读〈笔生花〉杂记》和未能照原来设想写完的《南宋词人小记》，也包括了曾经单独出版过但后来一直未获得再版机会、篇幅又不甚宏巨的《古优解》，以及曾一度收入《古剧说汇》、新中国成立后再版时又被抽了出来的《古优解补正》，还包括了从先生遗物中找到的两篇未发表过的文章：《汉赋与古优》和《我所认识的伟大剧家关汉卿》。前者写于40年代，是《古优解》的续篇；后者写于50年代末，是晚年之作。中间还收入了《南戏拾遗导言》。应当交代一下：《南戏拾遗》署的是陆先生和冯先生合著，但考虑到两位先生研究中国古典文学是有较明确的分工的，陆先生是唐以前，冯先生为唐以后，并且偏重古剧，这部书又正好是冯先生研究古剧的起点，所以也就收进来了。冯先生发表过的文章，还有部分没有收进来。不收的原因自然因文而异，有的现在还没有找到，有的随着新资料的发现和公布而失去了意义，不收并无损于先生的学术业绩。

关于编次的问题。

冯先生治学虽有一定方向，有所专工，但她学问渊博，研讨的问题也是多方面的，于古剧方面外，时有别枝逸出。把她数十年间的文章汇集在一起，确实琳琅满目。如按年月编次，不同内容交错起来，不免显得杂乱，缺乏条理；如按文章种类、考证、校勘和评论分编，不仅数量极不平衡，多寡悬殊，而且有的也难以区分。鉴于此，我就冯先生论著的实际情况，分作以下四编：

第一编是《古优解》及其续篇和《补正》。这个课题别人没有探讨过，冯先生以其精深的功力作了周详的研究，说明了古代社会的和有关古剧渊源的许多后人茫然的现象，学术价值较高，所以排在前面。

第二编是考证和评论古剧的10篇文章。这是冯先生长期研究古剧所得的《古剧说汇》之外的另一部分成果，分量较重，为研究中国戏曲史提供了许多有价值的内容，对评论和改编古代剧作也有一定的启发和参考作用。无论就文章的内容或写作的时间看，与《古优解》一组基本上是相衔接的，故而列于其后。

第三编是研究评论文学史上戏剧方面之外的一些作家作品的文章，共10篇。所研究评论的对象，分属于诗文、小说各类文体，而且时代也几乎遍及南北朝以后的各代，不便于归类，为方便读者拣阅，这一编是按文学史的顺序编排的。即使按写作时间编次，与此也相差无几。关于《西游记》的一篇，虽为批判文章，但也是就小说研究中的问题而展开的，而且又仅此一文，所以也照此原则，排在了《〈三国志演义〉刍论》之后。

第四编是《南宋词人小记》一组。冯先生在初发表时"致读者"中说：这是她"读书时笔记之一种"，"各节体例也十万分之不严谨，有年谱，有轶事，有疏证，有的只考其游地，有的只考其朋辈"。又说："我的宏愿是先写了姜张派，再写辛刘派。"遗憾的是，只连续发表了五节和一个"附录"，没有照原来的设想写完。虽然如此，这已发表的几节，对周、张两个词人的事迹和创作画出了个轮廓，对研究宋末词坛也颇多参考价值。所以也收了进来，作为最后一编。

关于校订的问题。

汇编冯先生的论著，应当保持其原貌，不能随便更改、增添或删减什么。但是，有一些文章在发表时存在着一些排印中的差错，特别是新中国成立前的刊物，差错的情况还是比较严重的，如《〈杨白花〉及其作者》、《暖红室本〈董西厢〉摘误》，都只是五千馀字的文

章，而脱、误却多达近二十余处，所以不能不认真通读，把刊印中的差错，包括引文中的差错一一校正过来。另外，对个别篇也作了一些技术性的修改，如《〈季布骂阵词文〉校补》后面所附的《答黄云眉、郑静远两先生》，中间有两点是说明；两先生所指的是刊物印错了，并非失校。既然前面正文中已将刊物印错的改正了，那么这里也没有必要再保留这样的说明了。所以删掉也丝毫无损于文章的原意，不能算是删改文章。这里需要特别声明一下的是：《南宋词人小记》中的《草窗年谱》和《草窗朋辈考》两节，变动较大，有改有补。这是冯先生生前自己所做的，我是根据她改过的那本刊物和夹在其中的一些写着拟增补内容的纸条过录下来的，并非我擅自妄为。《怎样看待〈一捧雪〉》也是据原稿排的。

冯先生的这部论文集，在她逝世五周年的时候，就要付印了。我一方面感到，陆先生嘱咐的事情告成，可以告慰冯先生于地下了，并且，这也是为研究古典文学提供了一份有丰富参考价值的资料，心情上有所宽慰，另一方面又觉得自己秉性鲁笨，学力不足，汇编中免不了有许多不妥当的地方，如果冯先生还在世，她是不会满意的，所以又有些惶恐不安。然而，这也只好寄希望于能听到熟悉或不熟悉冯先生的同志们的批评指正了。

（1979 年 6 月 9 日）

《蒲松龄论集》序

五年前，王枝忠同志还是宁夏大学中文系古典文学专业的研究生。我记得他的毕业论文的题目是《试论〈聊斋志异〉批判科举制度的历史意义》，宁夏大学教务处曾寄来让我写了份评阅意见。王枝忠同志毕业后分到宁夏社会科学院做该院所办的学术刊物的编辑工作。但是，他并没有丢开研究生毕业论文研究方向，工作之余继续研究蒲松龄及其《聊斋志异》，每年都有文章发表出来。到现在才只有五年的时间，发表的文章已有二十馀篇，凡二十馀万字，可称专心、勤奋，成果累然。

我和王枝忠同志地隔千远，本不相识，只是由于专业相同，彼此知道姓名，并且有机会见过两次面。现在，王枝忠同志将他历年所撰成的论文编辑起来，准备出版了，特地寄来山东，要我写篇序文，置诸卷端。我虽然不敢妄自尊大，忝膺此任，但也不好意思敬谢不敏，却之不恭，那样会使他感到难为情的。我毕竟差长王枝忠同志十馀岁，又有着共同的业务志趣，并且，他的论文确实曾经引起我的注意、赞赏，所以，我就不辞浅薄了。

我说王枝忠同志的论文确实曾经引起过我的注意、赞赏，并非摆架子，说客套话。在学术研究中所谓"重大突破"的成果，并不常有，常有的是许多具体问题的解决，或在某个方面取得一定的进

展。而这些问题的解决或取得某些进展，只有置身于相同课题研究中的同行，才最容易看得出来。我这里具体指的是王枝忠同志对于蒲松龄生平事迹的几点考证。在蒲松龄研究中，过去是偏重于对其代表作品《聊斋志异》的研究评论，对其生平事迹及其著作的研究非常不够，以致对他本来就非常平淡的一生了解得非常简略，即使是生平大略也还不能勾勒清楚。这不仅与其文学业绩和名声不相称，而且也影响了对《聊斋志异》研究的深入。王枝忠同志对这个方面所做的考证，虽然并不够多，但却应该说是有所发明，有所贡献。

对蒲松龄的著作进行搜集整理作出贡献的路大荒先生，编著了一本《蒲松龄年谱》。这本成为研究者重要参考书的《蒲松龄年谱》，并没有解决蒲松龄的父亲蒲槃逝世，以及此后发生的蒲松龄兄弟们析箸的时间问题，而且由于误解了王洪谋《柳泉居士行略》中记述蒲松龄初馆同邑西铺毕际有家的话，时间提前七八年。关于后一个问题，有的研究者虽然提出了异议，但又无法解释王洪谋的那一句话。王枝忠同志细心地研读了蒲松龄诗集的一个旧抄本《聊斋偶存草》，提出蒲松龄于康熙十二年以后一度在本县城北丰泉乡王家坐馆的论断。这是前人未曾言及的新发现，从而有力地证实了蒲松龄确定是康熙十八年进入毕家的，在此之前他曾在别的缙绅人家坐馆，并非一生只有在西铺毕际有家待了三十年。这个发现，以及他在另一篇文章《蒲松龄杂考》中提出的初馆问题，谓蒲松龄在南游作幕之前还曾在王村教过书，都使我们对蒲松龄的行迹了解得更多了，从而也就给我们提供了理解蒲松龄的有关作品的一些依据。

有人认为考索作家的生平事迹意义不大，对欣赏、评论其作品未必有益。我不认同这种意见，特别是那些富有象征性、意象性、寓意良深的作品。我的体会是，对作家的生平事迹了解得越详细、越透彻，才越能确切、透彻地理解其作品的底蕴。尽管研究作家的

生平事迹，还只能算作文学的外部研究，还不是对作品本身的研究、评论，但却是对作品本身进行研究、评论的基础和必要条件，是不应该忽视的；否则，便会看不准、吃不透，甚至会南辕北辙，燕书而郢说。王枝忠同志的《清初的文字狱和蒲松龄谈鬼说狐》一文，就很有助于说明问题。

《聊斋志异》研究中，有一颇为流行的观点，就是将蒲松龄作《聊斋志异》，假狐鬼寄托孤愤，是由清代残酷的文字狱造成的。表面上看来似乎很有道理，清代盛行文字狱，有些文字狱也确实株连甚广，判处严厉，令人心惊胆寒；蒲松龄一腔愤懑不平之气，不作正面抒发，假谈鬼说狐而出之，这难道不是慑于政治环境而采取的一种表现手法吗？然而，这只是一种想当然的推断。王枝忠同志仔细地研究了清代的文字狱，从案件的数量、性质、定谳、判刑诸方面的情况，说明蒲松龄著书时代的康熙一期，与后来的雍正、乾隆两朝不同，还比较宽松，没有形成对知识分子的精神威胁。同时，他又对《聊斋志异》进行考察，认为蒲松龄的头脑中并没有受文字狱威慑的阴影。可见，清朝的文字狱与蒲松龄创作《聊斋志异》中间并不存在一种必然的因果关系。蒲松龄雅爱搜神，喜叙狐鬼，是由文学的历史传统、当时的社会风尚和他本人的性格志趣等多种因素造成的，仅仅归因于文字狱的威慑，不仅不能说明问题，反而将真实的情况遮盖起来了。还是鲁迅先生说得对："倘要论文，最好的顾及全篇，并且顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。要不然，是很容易似乎说梦的。"[①]

要使文学评论不至于"似乎说梦"，不仅要"顾及作者的全人，以及他所处的社会状态"，举凡一切有关事情，都应当力求搞清楚。正是因为这样，我认为王枝忠同志《三会本〈聊斋志异〉会校中的一个错误》一文所提出的问题，也值得注意。在现存蒲松龄的半部手

① 《题未定草七》，载《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1957年版，第339页。

稿中,《促织》篇里没有写明那只善斗的蟋蟀是成名儿子的魂灵所化,通行本中"后岁余,成子精神复回,自言身化促织轻捷善斗,今始苏耳"几句,是青柯亭本的编校人加上的。三会本径直当作正文,显然不合适。大约是由于青柯亭本最为流行,影响很大,使许多研究者、《聊斋志异》的选注者,都忽略了手稿本与青柯亭本的这种差异,均依从青柯亭本。应当说,是王枝忠同志最先郑重地提了这个问题,并且认为应当尊重原著。这虽然只是几句文字的有无,但却涉及对作品的艺术风格的评论。蒲松龄作《聊斋志异》是有其艺术追求的,其中不乏含蓄蕴藉、扑朔迷离之笔,给读者留下一定的想象的空间。《促织》中的那只善斗的蟋蟀是否成名之子的魂灵所化,让读者去想象好了,不必明白说出。像青柯亭本那样让成名子现身说法,自作交代,固然也可能受到这样的赞语:文笔周密,事事有交代,一滴不漏;可是,那岂不太直露,太笨拙了?如果像王枝忠同志《关于〈促织〉的新思考引起的思考》一文中所举出的那样评论,不顾蒲松龄原著如何,依据青柯亭本所写,人异化为虫,从而同卡夫卡的《变形记》作比较,认为《促织》所写悲剧的深刻性在于显示了人自我否定的悲哀,岂不是离开原著更远了吗?材料可靠,事实准确,立论才能符合实际,有说服力,避免"似乎说梦"的空论。

这里只是就我感兴趣的问题讲的,并不意味着王枝忠同志其他文章不值得注意。不是这样。例如,作为本集代序的《志怪,传奇,志异》中,对唐人传奇从《古镜记》、经《白猿传》、到《游仙窟》的发展轨迹的分析,就具体中肯,非常精彩。自然,也毋庸讳言,本集中所收的少数篇文章,也有些不足的地方。例如,关于蒲松龄远祖的民族问题,由于年代久远,文献不足证,事情极为复杂,单凭仅见的一些现象、材料,是解决不了问题的。再如论《聊斋志异》的有神论思想的文章,大约是针对有的研究者提出的相反的论点而发的,所以文章的内容也就限于摆出许多事例,证明蒲松龄是有神论者。但是,在有神论和无神论之间有一个广阔的天地,存在着许多复杂

而有趣的现象，如果不只是证明蒲松龄是有神论者，《聊斋志异》表现的是有神论思想，而再进一步地分析论述其具体的观点，特别是文学创作中的种种表现，那就更有意义了。序文不好写得太长，这两个方面都不再啰唆了。

希望王枝忠同志一如既往，执著地在蒲松龄研究上，做出更多的成果。

（1986年7月16日）

《元曲辞典》前言

元代文学的光辉成就，不在传统的诗、词、古文诸文体，而在一种新兴的韵文。这种韵文，元人称之为“乐府”，后世定名为“曲”。

早在元代末年，不少有识之士就已经意识到了这一点。譬如罗宗信为《中原音韵》作序，开头即云：“世之称唐诗、宋词、大元乐府，诚哉！”既云“世之称”，可见并非他一个人的看法。这也并非元人敝帚自珍，特爱本朝之文艺，后世留心此道者大都作如是观。近世学术大师王国维在《宋元戏曲考》卷首自序中，还作了进一步的发挥，他说：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六朝之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”应当说，这已成为历史的公论。

元人之曲是依照当时北方音乐系统（即所谓北曲）的曲牌写成的一种韵文，包括散曲和杂剧两类作品。依现在的文体分类，散曲是诗歌，杂剧是戏曲。杂剧本子除了曲词之外，还有宾白和舞台提示。由于杂剧的主体是曲词，一般是四大套一小套，与散曲之套数同是按北曲联套方式作成，所以元人均视散曲和杂剧为一家。如钟嗣成作《录鬼簿》就并收散曲和杂剧两类作者，周德清作《中原音韵》，以及明初朱权作《太和正音谱》，也兼采散曲和杂剧。本书即援其例，所收包括散曲和杂剧两个方面的有关词条。

元曲，作为有元一代之文学，具有自己特殊的风貌和价值，可以称得上中国文学史乃至文化史上的一大奇观。

这种奇观的出现，自然有其历史的深刻原因。

12世纪初，宋室南迁，偏安江左，北方建立了女真族的统治政权，是为金朝。13世纪初，蒙古崛起，于1232年灭金，在铁蹄横踏西亚、欧洲大陆之后，又于1279年灭南宋，统一中国，直到1368年为朱明王朝取代，统治中国一个多世纪。女真族、蒙古族在经济上、文化上落后于汉族，都是以武力征服得天下。除了最初的战争所造成的破坏外，金、元统治政权在一定时期实行的民族压迫、歧视政策，还有各民族间的生活方式、风俗习惯、宗教文化诸方面的差异，这是矛盾的方面。但是，随之而来的又必然是民族的大融合，包括文化方面的彼此影响。这两个方面都使原来的以儒家思想为主体的中国的传统文化，包括传统的文学艺术，受到剧烈的冲击，不能不发生新的变化。

由于音乐的融合，唐宋大曲和"里巷歌谣"，融合进了北方民族曲调，即所谓"胡夷之曲"，形成了曲牌繁富、曲调以昂扬激越为特色的北曲，从而沿着唐宋俗曲、俗词的路子，产生了依照北曲曲牌作成的较唐宋诗词句式更为灵活、语言趋向通俗化的散曲，并取代了宋词的地位，成为风靡一时的诗歌体裁。据现存的文献看，散曲的作者遍及社会各个阶层，上至公卿大夫居要路者，如史天泽、张弘范、杨果、卢挚、郝天挺等，其中包括一些以武功起家的兄弟民族的官僚文人，如不忽木、阿鲁威、薛昂夫、蒲察善长等，下至以色艺娱人的倡优妓妾，如梨园黑老五、珠帘秀、刘婆惜、行院王氏等。人数最多的，自然是那些或屈沉下僚、或混迹市井瓦舍、或放浪江湖的失意文人，马致远、关汉卿、乔吉、张可久等，是其中的佼佼者。还有些正统的学者、诗文名家，如金元之交的诗坛领袖元好问，以诗名尤以书画称绝的赵子昂，以传衍理学为己任的古文大家姚燧，元末文苑怪杰杨维桢等，他们自然不以作散曲为能事，但也禁不住

这种新兴的通俗活泼的诗体的诱惑，时一涉笔，赶一下时髦，这也见得散曲创作之兴盛。现知有散曲作品流传下来的作者，有两百馀人，作品不存和连姓名也不见记载的自然还有人在。现存的散曲，共有小令近4000馀首，套数450馀套，散佚不存的也自然还有相当的数目。诚如著名文学史家冯沅君所说："散曲到了元代，宛如词在北宋。它是轮方薄中天的太阳。"[①]

称元人散曲为奇观，不仅因为创作旺盛，主要的还是因为盛行一时的这种形式上较活脱、语言上较通俗的诗体，取材、旨趣、风格上也较为自由，突破了传统的诗教和传统的诗歌审美意识的窠臼，表现了已往的诗词不曾表现过或不屑于去表现的内容。如前面所说，散曲的作者成分十分复杂，所歌咏之事、之物，自然也方面极广，描绘山川景物，歌咏田园风光，抒写离情别恨，以及伤时吊古、赠答倡酬，似乎与诗词无异，只是体裁不同。一些受传统文化熏陶较深的公卿大夫、风雅文士的散曲作品，有的旨趣、格调比较严正雅致，近乎传统诗词，也不乏清新俊逸之作。但是，就散曲整体基调来说，确乎"别是一家"，与唐诗、宋词大异其趣，形式较灵活，语言较通俗。大部分的散曲作者主观上就不把散曲与诗词等量齐观，再加上传统的思想观念的淡薄，创作中较少顾忌、拘束，不避俚俗，甚至以俗为美。他们自况平生，并不掩饰自己游戏人生的态度和混迹青楼的行迹，咏物不厌其琐屑、鄙亵，诸般花草、器物自不必说，连美人脸上的笑靥、手上的红指甲乃至腿下的"金莲"，都要歌咏一番；嘲谑世相，讥讽市井贪汉、吝啬人，可算正道，而嘲及"胖夫妻"、"王大姐浴房吃打"，就属无聊了。但也有嘲谑古帝王的，又有点狂悖的味道；赠答之作，本是友朋之间表钦慕、传友情的，而散曲中多是奉献给妓女的，或赞其容姿，或咏其歌喉，或写其性情，歌唱男女风情的作品最多，相慕、相思、相会之种种心理、情态，摹写备

① 冯沅君：《中国诗史·散曲及其他》，山东大学出版社1996年版，第596页。

至，远远超出了诗词中的恋歌情词。任讷在《散曲概论》中说："我国一切韵文之内容，其驳杂广大，殆无逾于曲者。"[①]这话说得很对，"驳杂"二字尤其下得恰当。从文学鉴赏的眼光看，散曲的各类作品均有优劣之分，高下之别。譬如署名马致远的小令【天净沙】《秋思》，十分工巧，长期脍炙人口。刘时中的套数【正官·端正好】《上高监司》两篇，为散曲中仅有的反映灾荒和弊政的作品，正因为仅有，近世评论家才更认为十分可贵。而最代表散曲本色的，如关汉卿的套数【南吕·一枝花】《不伏老》，以半生混迹风月场而自矜，形似放诞，个中则寓有一种与世俗抗争的精神。睢景臣的套数【般涉调·哨遍】《高祖还乡》，一派滑稽调笑，深层的意蕴却是嘲谑新发迹的帝王，扯下了所谓"威加海内兮归故乡"的堂皇外罩。为数甚多的情曲中也有或刚健清新、或情趣健康的佳什。至于那些为数也不少的赠妓、歌咏极琐屑之事物、嘲笑不应嘲笑的人或事，直露地描摹男女幽会之类的作品，便无甚意义，甚至于情趣低下了。但是，无论是优秀作品还是庸俗低劣的作品，又都有着内在的一致性，表现出共同的艺术特色，这就是在散曲这个领域里，传统的思想观念大为褪色了，人们的审美意识发生了由雅变俗的趋向，人生中粗俗的事物也闯进了诗歌的艺术世界，乃至在一定方面和一定程度上损伤了诗歌的本性，但又不能不承认这是一次诗歌的解放，一次带有先天性缺陷的解放。

更配得上称作奇观的是元代的杂剧。

杂剧兴起于金元之交。杂剧的出现标志着中国戏剧方才从诸种伎艺中蜕化出来，成为独立的、体制完备的一种综合艺术，并且立即出现了创作的繁荣局面，成为中国戏剧史上第一个黄金季节，世界历史上第三次戏剧艺术的高潮。据有关文献记载，在元代一百年的时间里，杂剧作家有近百人，作品多达700馀种，现存的尚

---

①

有160馀种。仅就这仅存的160多种杂剧看，成就是辉煌的，其中有些作品不仅对后世有深远的影响，而且流传到国外，也发生过一定的影响。

元杂剧的作者成分也较复杂，但公卿大夫较少，事迹无考者较多，当为一些为演出提供底本的"书会才人"，再就是一些下层的小官吏。他们创作的杂剧，内容自然也很广泛，前人曾作过多种分类，都概括得不甚周到、恰切，事实上也难以概括得周到、恰切，只能够取其大概而已。这里摘引元人胡祇遹的一段话，并就之作些进一步的分析。他在《赠宋氏序》一文中说：

> 所谓杂，上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟、夫妇朋友之厚薄，以至药房卜筮、释道商贾之人情物理，殊方异域风俗方言之不同，无一物不得其情，不穷其态。（《紫山大全集》卷一二）

如此解释杂剧之名，自然是望文生义，不足为信；但他说杂剧反映的社会内容非常广泛，却是符合实际的。譬如说，元杂剧中就确乎有"殊方异域风俗方言"，女真族剧作家李直夫的《虎头牌》一剧即为一例。此外，这段话还道出了这样一个更为重要的事实，就是元杂剧所表现的内容关乎政治得失和人伦之"厚薄"，非独仅观赏娱乐而已。这在胡祇遹只不过是一种直观感觉，却道出一个事实。这种看法在今天看来也算不得怎么高明，而且胡祇遹的语言也并不很准确；然而，这里面确实包含着一个重要的问题，可以说是抓住了元杂剧成就之大根本，这就是它们广泛地反映了政治、家庭伦理、爱情婚姻、社会交往诸方面的现象学问题。这是元杂剧辉煌成就之重要所在。如果需要再作些补充的话，那就是元杂剧的作者们反映这些社会现象和问题，有实际的感受、深切的体察和鲜明的爱憎，反映得相当真实、深刻，富有艺术概括性和艺术说服力。

这里毋须作详细论证，只举出下两个例子，就足以说明问题了。

元杂剧中有部分所谓“公案剧”。“公案剧”,顾名思义,剧情是断狱平冤的故事。这类剧元后各代均有,也称作“清官戏”。元杂剧中的公案剧,大体有两类:一类是家庭或社会纠纷所造成的狱案,如李潜夫的《灰阑记》、无名氏的《合同文字》等;一类是权豪势要逞凶肆虐所造成的狱案,如关汉卿的《蝴蝶梦》和《鲁斋郎》、武汉臣的《生金阁》、无名氏的《陈州粜米》等。前一类不论,仅就后一类来看:第一,剧中着重表现的是案件的发生,即权豪势要逞凶肆虐,欺凌平民,以及被欺凌者的反抗、报复,清官断狱平冤,只是剧末理想性的结束,以快人心,与重在颂扬清官刚正、智谋的后世之清官戏不同,而具有揭露性和批判性。第二,剧中揭露的现象——权豪势要逞凶肆虐,残害平民,是元代社会突出存在的问题。因为在征服中以武功起家的勋贵们,依恃其所获得的地位和特权,对被征服、被统治的人民的压迫、欺凌,是肆无忌惮、丝毫不用掩饰的,所以特别残暴。这些剧具有十足的现实性,作为权豪势要的代表的“衙内”形象,是这类社会现象的高度的艺术概括。第三,剧中公正官员惩恶平冤,多以智谋取胜,如“智斩鲁斋郎”、“智赚生金阁”,虽然是被压迫群众的理想的升华,但这智取本身仍然显示着恶势力之强大。特别是剧中还总是表现一下公正官员的忧郁乃至灰心,如《陈州粜米》中的包拯竟无可奈何地说:“不如及早归山去,我则怕为官不到头,枉了也干求。”并没有让他们完全超凡,更没有神化,更见得杂剧的作者并没有为了表现美好的愿望而离开现实。

元杂剧中也有部分以妓女为主角的作品,代表作是关汉卿的《救风尘》、《谢天香》、《金线池》等。散曲中就有不少赠妓、咏妓、嘲妓之作。散曲作者或赞妓女之阿娜娇姿、歌舞绝妙,或嘲谑妓女之粗丑,大都还是把妓女当作娱乐、戏弄的对象,至多是发自单纯的由女性形体之美所引起的爱悦。而在杂剧中,既表现出了她们堕入烟花场的不幸,受屈辱的痛苦,又表现出了她们为摆脱那种受侮辱的处境所能做出的种种挣扎。如赵盼儿、谢天香、杜蕊娘,她们

是被作为美的形象塑造出来的，但是，她们的形象之美，不是美在容貌如花似玉，也不是美在性情柔顺，甘心送往迎来，而是美在内心的初步觉醒、与环境巧妙周旋以维护自己的人格和爱情的机智上，特别是像赵盼儿那样的为救助同伴挺身与恶棍作斗争的正义行动上。这表明这些杂剧的作者对妓女的胭粉混合着眼泪的生活、内心的苦痛，是深切理解和同情的。

元杂剧在戏剧表现艺术方面的成就也是非常辉煌的。同样，要全面地论述这个问题也不是一篇短文所能胜任的。这里也只能择其要并且很粗浅地讲一二点意见。

就中国古代戏曲而言，元杂剧的体制要算是最符合戏剧艺术的美学原则的。和杂剧差不多同时产生的南戏（剧本绝大部分不存），入明后发展为传奇，都是大型的戏剧，少则一二十出，多到四五十出，没有戏剧的舞台表演特性所要求的时间、空间的限制，情节拖沓，结构松散，单纯演绎剧情的过场戏剧多，从而只有在少数场面里才有戏剧冲突，构不成戏剧冲突的连续性，甚至有的剧作者根本无意构造戏剧冲突，优秀的剧作家也难免此病。元杂剧一般是一楔四折，突破此体制的作品只有少数几种，而且还事出有因。这种体制上的规定性固然有些机械，但是，却迫使剧作者不能不精心地提炼情节，安排场次，将剧情浓缩在有限的时间、空间里，使矛盾冲突的酝酿、展开、激化，化为戏剧冲突，得以集中、层次清晰和有连续性地展现出来。如关汉卿的《救风尘》和《窦娥冤》、纪君祥的《赵氏孤儿》、康进之的《李逵负荆》、无名氏的《陈州粜米》，乃至王实甫的多本戏《西厢记》等，都是卓越的典范。

元杂剧是以曲词为主体的戏曲。曲词具有独自的艺术功能和效用，所以戏曲作品也可以在情节上不追求戏剧性，不构成强烈的紧张的戏剧冲突，或者说是戏剧冲突不表现于人物与人物之间的外表的行动中。所以，元杂剧在戏剧类型方面的多样化，不拘一格，是很自然的事情。如马致远的《汉宫秋》、白朴的《梧桐雨》等，

剧情就不具有曲折跌宕的戏剧性，自然也没有构成紧张的戏剧冲突，剧情主要是展示主要人物的内心世界的依据，剧本着重表现的是现实矛盾造成的人物心灵的创伤。由于剧作家有较高的诗歌创作的素养，重点戏的曲词情景交融，声情并茂，凄凉哀婉，具有浓郁的感伤主义情调，收到极佳的艺术效果。

自然，元杂剧也带有由时代和文学艺术发展阶段所形成的局限，并非全部作品都堪称优秀之作。它也像散曲一样有部分思想消极、艺术上也无可取的作品，只不过从整体上看，成就较散曲高，优秀的作品数量多，其中部分剧作，如《西厢记》、《赵氏孤儿》、《李逵负荆》、《窦娥冤》等，都称得上超越时代的不朽之作，即使放在世界名剧之林中亦不逊色。

但是，不论是元散曲还是元杂剧，既然是有元一代之文学，其价值和意义也并不仅仅表现于部分优秀作品之中，虽然优秀作品是其杰出的代表。还有一个不容忽视的地方，就是包括散曲和杂剧之元曲，标志着中国文学艺术的发展，步入了一个崭新的历史阶段，诗歌向通俗化的方向作了可喜的探索，戏剧的成熟不仅是增添了一个新的文学艺术品种，而且改变了中国文学的面貌和社会的文学观念，文学不仅限于诗词、古文，戏剧文学也以自己的突出成就争得了文学的正宗地位，叙事文学也突破了已往的格局得到了长足的发展，文学创作更贴近人民群众的生活，文学的领受、鉴赏扩大到了社会的绝大部分阶层。这也应当算作元曲的历史的功绩。

元曲的研究，起步并不晚。元末钟嗣成的《录鬼簿》、周德清的《中原音韵》、夏庭芝的《青楼集》，就从作家作品、曲之韵律及作法和演员这三个方面，搜集整理了相当完备的资料，进行了初步的评论、总结。在小说的整理刊行和评点盛行的明代，元曲的整理刊行和评点，也受到了一定的重视，臧懋循编辑的《元曲选》、孟称舜编刻的《古今名剧合选》，就是其间最有价值的成果。只是对元曲的

系统、科学的研究，是从近世王国维作《宋元戏曲考》开始的。嗣后，郑振铎、冯沅君、任讷、孙楷第、赵景深、严敦易、顾学颉、隋树森等人，均在不同的方面作出了富有价值的研究成果，尤其是文献资料的整理、作家事迹的考索，杂剧作品本事的考证，元曲体制、表演情况的考订，以及元曲语词的考释等方面，成就特别卓著。应当说多半世纪以来，经过许多学者的辛勤研究，大大地丰富和加深了对元曲的认识，提供了进一步作更系统、深入的研究的优厚条件。

这本书就是在前辈人的研究成果的基础上，为今后学习和研究元曲者提供一份较为完备的参考资料而编写的。应该说明，元曲中有些问题，学术界有不同的认识，一时难于解决，再加上我们学识疏浅，难免有失误之处，敬请读者批评指正。

（1987 年 10 月 20 日）

拓宽古典小说的研究领域

——《聊斋创作心理研究》序

王平君从前几年开始潜心研究蒲松龄的《聊斋志异》。1988年秋，他受命去塔什干任教，我原以为他的研究会由此而中断。出乎我意料的是，去年夏天他从塔什干归来，竟捧出了这样一部近20万字的书稿。在国外，教学任务比较繁忙，参考书也稀少，他竟然能够于教学之馀完成了一部研究专著，其治学的精神、毅力实在令人钦佩。

近几年来，在古典小说研究领域里，对于《聊斋志异》的研究是颇为活跃的，报刊上陆续发表了数以百计的单篇文章，此外还先后出版了几部颇有分量的研究专著，成绩是颇可观的。就我见到的一些论著看，其中多数是《聊斋》名篇赏析，或对其某一方面的评论，几部专著大都是通论《聊斋》的思想内容和艺术成就，尽管也不乏精辟独到之见，比起已往的评论已经是大为深入了，这是毋庸置疑的；然而，研究和批评的方法，却还显得比较狭窄、单调，尚有待进一步的开拓。王平君的这部书稿，题目是《聊斋创作心理研究》，顾名思义，是论述《聊斋》的创作心理的，换一句话说，是从文学心理学的角度来阐明《聊斋》作者的心理素质及其创作中的表现。这在当前的《聊斋》研究中，虽然不能说是绝无仅有，有的论著也涉及

了这方面的内容,但还没有研究者专门从这样一个角度作过比较深入系统的论述。从这一点来讲,王平君的这项研究是有开拓意义的。

文学作品是现实生活的反映,但反映的方式方法却有几种不同的类型。这是由于文学作品是作家的精神产品,整个的创作过程,从创作动机到最后的修订完稿,都离不开作家主观的情感、思维、联想诸种心理活动。各种文学作品的特点,就是由其作家各自不同的社会环境、生活经历、文化教养诸多方面所形成的包括情感、思想、期望、智慧、兴趣在内的独特的心理状态所决定的。文学心理学之所以成为文学研究、文学批评的一个重要分支,探究一部文学作品的创作心理和其中表现的心理学的内容,就是因为这样的研究可以给读者和批评者提供一些理解作品本文的途径和凭据,对作品作出更深入、更恰当的阐释、评价,还可以借以对"文学创作"这一微妙得近乎难以捉摸的精神创造活动进行认识和把握,作出较为确定的理论概括。

王平君也是本着这样的信念,来研究《聊斋》这部具有持久的文学魅力的小说集的创作心理的。全书共六章,由外向内逐次推进:首先是联系蒲松龄的传记资料,揭明《聊斋》创作者的个性心理特征,这是创作生发的基点;由之进而阐述其创作动机的多层次性,以及其中的理性因素和潜在意识。这前两章可以看作是创作的起因,或者说是前创作阶段。中间两章是考察创作过程中最富有创造性的阶段中的诸种心理因素的活动,其中包括情感与理性、抽象思维与形象思维的互渗、补充的情况,以及梦想与幻觉作为艺术手段之运用。最后两章分别论述了《聊斋》所表现的心理与时代社会意识及传统文化心理的内在联系,这就既阐明了《聊斋》的创作心理的历史内涵,也解释了《聊斋》的思想和艺术何以是如此这般的历史和文化的原因。

粗略地阅读这部书稿后,我觉得著者运用心理学的范畴、理

论，分析、阐述《聊斋》的创作心理，尽管其中若干论述尚不十分圆满，特别是摘举原作进行分析、论证显得比较零碎，但是，从总体上看，所作出的论述是深细入微，比起一般重在评价的论著来，更贴近《聊斋》创作的实际，深化了对这部小说集的认识，有利于对它作出更深入、更恰如其分的评价。

譬如，已往的论著几乎是众口一词地认为，《聊斋》是抒“孤愤”之作，蒲松龄是慑于森严的文网而托之于谈鬼说狐。这种说法虽然不无道理，却毕竟是太粗疏、笼统，无法说明这部作者在半生的时间里陆续作成的近五百篇内容驳杂、体裁不一、作法多样的小说集的全部复杂性，至少是只适合其中的部分确实是抒写“孤愤”的篇章，而对于另一些玩味情爱、体验人生的篇章，就不完全适合了。一部文学巨著的起因，即使是只就作者的创作动机而言，也往往是包含着历史的、传统的、作者自身个性的多种外在、内在的因素。这部书稿首先对作者的个性心理特征作了多方面的说明，对其创作动机作了多层次、多角度的分析，并且探讨了其中的理性即明确的意识和潜在意识的地位和作用，这就使我们对《聊斋》的创作了解得更深细，有利于对其中各种类型的篇章作出更贴切的理解、评价。

让读者最感兴趣的，是书稿中间论述《聊斋》创作中的“情感活动”和“思维与想象”。这是文学创作中的核心问题，也是决定《聊斋》创作特点的关键问题。著者用心理学的理论论述《聊斋》的创作心理，没有屈从某些文学心理学理论的偏颇之论，而是立足于《聊斋》创作的实际，尊重《聊斋》创作的实际，所以对《聊斋》的创作作出了许多前所未发的分析、论断，如“作者与人物之情的交感”、“创作思维的三重格局”、“梦想与幻觉的艺术”诸节，都触及了创作构思中多种心理因素的交互活动，对把握《聊斋》的各种类型的篇章的创作方法及其思想内涵的传达方式，准确地理解其深沉的意蕴，是很有益处的，比单纯阅读作品本文感受、领悟到的更深细入

微得多。

现在,王平君的这部书稿就要发排了,作为比他差长几岁的志同道合者,我怀着分享其喜悦和荣耀的心情,表示由衷的祝贺。

(1991 年 2 月 24 日)

文学史研究的三个步骤

——《东晋文艺系年》序

张可礼教授从上世纪60年代初期开始研究魏晋南北朝文学，至今已经整整三十个年头了。

起初，他是做我国著名的文学史家陆侃如先生的研究生，从此与魏晋南北朝文学结下了不解之缘。毕业后留校任教，长时期担负着并不轻松的系行政工作，却始终不脱离教学，也不放松治学，总是挤出时间潜心研究，辛勤耕耘，多有著作。近十馀年来，他已经先后出版了《三曹年谱》、《建安文学论稿》、《建安诗歌选译》三部著作，发表了一些论文。其中，《建安文学论稿》在同行中颇得好评，被推许为近期建安文学研究中卓有建树的论著之一。

最近，他又完成了一部《东晋文艺系年》，行将问世。我与他是先后期的同学，又有三十年的共事之谊，看到他又有新的研究成果出版，由衷地感到高兴。

可礼早年受业于陆侃如先生，后来独立治学也确实是师承侃如先生治学之法。这部《东晋文艺系年》，便是很好的证明。侃如先生于70年代末病逝，身后留下了一部历四十年之久不断增补、修订的书稿，这就是后来由人民文学出版社刘文忠同志整理、编辑出版的《中古文学系年》。这部嘉惠后学的力作，上起西汉甘露元

年(前53),下迄东晋永和七年(351),逐年记载了经过一一考证的一百五十馀位文学家的生平事迹、著作情况,可以看作是专记文学家的生卒、行迹、著述的一部断代的编年史。可礼的《东晋文艺系年》,体制基本相同,上起东晋建武元年(317),下迄元熙元年(419)晋亡。虽然,经考证而编录的内容有开拓,兼及民间文艺方面,而且为了断代的完整性,在时限上有三十馀年的交叉重叠,但是,基本上可以看作是《中古文学系年》的续书,至少可以说,可礼是在侃如先生开始做的同一课题上又往下延伸了大半个世纪。

更为重要的是,可礼继续做这项课题,如他在其书的《后记》里讲到的,是信从侃如先生在《中古文学系年》的《序例》中所表述的关于研究文学史的经验之论。

侃如先生认为,研究文学史,要不独知其"然",而且能知其"所以然",应当做三个步骤的三种工作:

第一是朴学的工作——对作者的生平、作品年月的考订,字句的校勘、训诂。这是初步的准备。

第二是史学的工作——对于作者的环境、作品的背景,尤其是当时社会经济的情形,必须完全弄清楚。这是进一步的工作。

第三是美学的工作——对于作品的内容和形式加以分析,并说明作者的写作技巧及其影响。这是最后一步。

三者具备,方能写成一部完美的文学史。

这篇《序例》是侃如先生于40年代此书稿初成时写的,今天看来,由于文学批评理论的发展,他对"美学的工作"解说得还不够充分,但是,这种见识基本上是正确的、中肯的,在近半个世纪之前,就更是难能可贵了。正是出于这样的见识,侃如先生为了编著一部好的文学史,才不惜精力,博览有关典籍,排比考核,编著出这样一部《中古文学系年》。虽然人生有限,时不待人,《中古文学系年》于其生前未得出版,也未能照原来的设想编出一部"完美的"中古文学史,但却有了丰厚的学术积累,对那一历史时期的文学史实了

如指掌了，他当时和后来撰写的许多论文，以及新中国成立后和冯沅君先生合著的《中国文学史简编》，正得力于他有了如此厚实的功力。可礼也正是本着侃如先生的这种见识、这种治学思想，在他对建安文学作过了一番研究之后，要对东晋文艺进行整体的、综合的研究，才把这一历史时期的文学家的生平事迹、作品年代以及其他有关文艺现象，进行考订、编次，做了一项非常重要的基础工作，从而编成了这部《东晋文艺系年》。可以预期，有了这样丰厚的文艺积累，可礼对东晋文艺的研究，也一定会是根深叶茂，结出丰硕的学术果实。

这里我之所以讲可礼治学的渊源授受，是因为在过去一段时间里，在我们文学史研究领域里存在一种轻视资料，鄙薄考证，不重视基础研究工作的倾向，以为文学史的研究要有所突破，关键只在于观念的更新、新的研究方法的引进。我认为那种意见，虽然不无一些道理，但也失于偏颇。

文学史自然是由历代产生的文学作品构成的。文学史研究也自然应以解析、评论文学作品，揭示各个历史时期的各类文学作品的思想内容和艺术表现的特色，以及文学发展变化的轨迹，作为主要的任务和基本的归宿。但是，文学作品是作家的精神劳动的产品，作家都是生活于一定的社会历史环境之中的，他们的文学创作，包括其作品的内容和形式，乃至在当时和后世的遭遇、影响，都受着社会环境、时代思潮、文学自身的传统诸方面的制约。所以，早在一千四百年前，刘勰就曾说过："时运交移，质文代变"，"文变染乎世情，兴废系乎时序"。(《文心雕龙·时序》)解析、评论历史上的文学作品，自然要对其文本熟读深思，但是，单凭熟读深思文本，而不去了解作家，不去了解其时代，不去知人论事，也难以洞悉其底蕴，言之中肯的。研究文学的发展变化，一个最起码的要求，要把有关的文学史实，如作家生活、创作的时代，作品写作、刊行的年代，文学社团的形成和解体，若干有疑问的作品的归属等等情

况，考证清楚，方才不致发生时序颠倒、张冠李戴、郢书燕说诸般差错。如此，也就必然要涉及多方面的文献，文学的和非文学的文献，要做许多稽考、辨证等工作，即侃如先生所说的“朴学的工作”和“史学的工作”。研究者的理论观念、文学鉴赏力固然也很重要，缺乏理论素养，难以有卓越的识见，但是，解析、评论、叙述文学的发展过程，如果失去了基本事实的准确，那也不会有真正的卓越的识见。两个方面结合起来，才能在研究上有所前进，有所突破。

所以，研究文学史，对某一时代的文学进行整体的、综合的研究，乃至对一位有影响的作家或一部有影响的作品的研究，都应先从基础性的研究做起。这类工作有些可以说是文学的外部研究，有的甚至是非文学性的研究，但对文学本体研究来说，却是重要的、必须的。我们固然不能把这种基础性的研究当作文学史研究的主体，而不去作对文学本体的深入研究，即侃如先生所说的“美学的工作”，但不能轻视、放弃这种基础性的研究工作。这种研究，对研究者个人来说，是先期的准备；对别的研究者，又起着铺路的作用；对整个学科来说，也是一种学术积累。仅就由侃如先生肇始、可礼继之的这种断代文学史实的编年工作来说，对研究东汉至魏晋文学的人，就能提供许多方便，有的问题可以不必再从头做起，有的问题会显示出进一步探究的线索，或者可以由之引发出新的研究课题，至少是可以减少查阅有关文献资料的盲目性。我想，如果有研究者能将这项工作扩展到中国文学史的各个历史阶段，联成一套中国文学史实的编年史，那就为新的中国文学史的研究、编著，铺上了一条坚实的科学之路。

（1992 年 4 月 15 日）

诗艺可以认知

——《龚自珍诗艺发微》序

吕芃的这篇博士学位论文——《龚自珍诗艺发微》,终于要出版了。我怀有一种行将了结一桩心愿的心情,义不容辞地来为他作一篇短序。

当这篇论文进行学位论文答辩的时候,曾获得了评审专家和答辩委员会的学者们的上好的评价。这自然包含着学者们对青年后进的鼓励的美意,吕芃自己和忝为其指导教师的我,是充分理解这层意思的。不过,学者们的评语也非虚誉之词,他们是严肃认真的,也是有学术眼光的。吕芃的论文确实是一篇颇堪称赏的佳作。当我尽指导教师之责,最初阅读这篇论文之际,就曾私自欣喜,吕芃果然不负所望,写出了一篇好文章。论文通过答辩之后,我一直期待着它的出版,公之于世。

龚自珍是开一代风气的思想家、文学家。梁启超在《清代学术概论》中曾云:"晚清思想之解放,自珍确与有功焉。光绪间所谓新学家者,大率人人皆经过崇拜龚氏之一时期,初读《定庵文集》若受电然。"正由于他在社会政治思想方面的惊世骇俗之论,对晚清的学术界影响深巨,近世学者对其学术思想曾作过深入的研究,有些精深的论著,而对其文学作品的研究,却尚嫌不足。龚自珍的文学

成就，主要表现在诗歌创作方面。研究者虽然并无异词地目之晚清间的大诗人，每每置于近代文学史之首章评论之，然多是一般性地揭示其表现的思想内涵，于艺术性方面只拈出几条较为明显的特征，再分析几首、几句诗作例证，尽管也符合实际，却也失于肤廓，缺乏坚实而细致的分析，远不足以显示出龚自珍诗歌的独特品格及其在中国诗歌史上的革新意义。

吕芃这篇论文的开拓性，就是鉴于前人研究之不足，着重从诗歌构成的几个要素方面，对龚自珍诗歌的意象运用、行文体式、隐喻手法、象征方式诸方面，进行考察、分析，而且做得相当坚实而精细。吕芃强调的是对龚诗文本的分析，偏重诗歌本体的内外形式因素的特征，所以题为"诗艺发微"。这样的研究之可取，正在于超越了囫囵感悟式的诗歌批评的窠臼，那样只能是随评论者个人之所感悟、识见，说出诗人诗作的某几个大致的特征；从诗歌本体的几个要素方面进行周密而具体的考察、分析，才能切实地揭示出某位诗人诗作的基本特征和独特的品格。正是这样，吕芃的这篇论文揭示出了龚自珍诗歌中的许多前人未曾发现或约略言及而语焉不详的具体细微的特征，如较之以前的诗歌，特别是近体诗，意象密度降低了，自然意象大部分脱离真实的"物境"基础，成为诗人主观心灵的象征或附属物；意象组合中，动词（包括静态动词）往往具有动感色彩；行文造句一般保持了语法结构的完整性、规范性，多数近体诗对仗程度大大降低了，同一诗中也不避"同字相犯"的传统大忌，用韵也不必限于同一个韵部，表现出对传统格律的破坏，等等。这种具体的特征，虽然是一一单独论述的，但却如论文中所说，相互间"有着不可分割的关系"，是相互伴随的，并且共同构成了龚自珍诗歌的一种独特风格。意象的减少，不受诗歌传统格律的束缚，也就意味着传统的诗歌意识的消解、淡化，使诗歌有可能成为诗人随心所欲的"开放性文体"。正是通过这种考察，论文中作了这样的概括："从某种意义上说，龚诗通过'以文为诗'而成为

现代自由体诗歌的先声之一。"(第二章"结语")这一点也正与龚自珍在学术思想上开一代风气、在政论中发表了一些惊世骇俗之论的精神风格有着内在的联系,是龚自珍的思想品格在诗歌创作中的必然表现,也显示出龚自珍诗歌在中国诗歌史上的革新意义。

论文还对龚自珍诗歌中的隐喻手法和象征方式,作了具体细致的分类研究,分类之细致仿佛是讲修辞学。这样做不仅仅是因为诗人普遍地少不了要用隐喻和象征手法,更重要的是由于龚自珍受社会环境的压力,以及他偏爱《庄子》和屈原的作品,特别好用隐喻和象征方法抒情言志,所以论龚诗的艺术,解析龚诗的内蕴,就必须研究龚诗中的隐喻现象和象征手法。论文归纳出龚诗中的多种隐喻类型,揭示出龚自珍对诗歌中隐喻的加强,他对某些隐喻和象征方式的偏爱,如常常"以木喻人",用"潮"、"云"、"飞"、"怒"等词构成隐喻意象,等等,这就从又一个侧面,对龚自珍的诗来说更是一个重要的侧面,具体细致地说明了龚诗的艺术特征,以及其独特的艺术风格是怎样构成的,而且也为深切地解析龚诗的内蕴提供了可信从的依据。譬如说,龚自珍经常用"潮"、"云"、"飞"、"怒"等词构成隐喻意象,就反映着他的个性和心境,如论文中所说,他的"诗歌创作多不是在平静的心境中自然而然的流露,而是在激昂、焦虑的心情压迫下的结果",在诗中也就形成了奇特瑰丽、声情沉烈的风格。再如,在龚诗中,"以木喻人"的隐喻的多样化的重复出现,亦如论文中所分析,这便"为龚诗文本提供了一种'互文性',使一些无从正面阐释的东西,可以在这种相关性中得到正确的理解"。论文中举出的例子是《己亥杂诗》第二十四首,从字面上看,只是慨叹道旁一处有黄泥亭和白茅堂而无树木,而且自注"道旁风景如此",似乎并无深意,但是联系龚诗常常"以木喻人"的特点,则可以悟出此诗的深层内蕴是讽刺科举制度不能培养栋梁之材。

论文的最后一章是论述龚诗中的寓言和象征。前出之论龚诗

的论著多曾论及，但也只是说龚自珍有部分寓言诗，指出龚诗中经常出现的“秋”、“夜”、“剑”、“箫”等意象是象征什么。吕芃的论文则从诗歌创作的角度，对龚诗中的寓言方式，“秋”、“夜”、“剑”、“箫”四个象征性意象，作了具体细致的分析、研究，也就是在“言”与“意”、“象”与“所象”的关系上进行了分析、研究，这才可以说是超越了笼统的感悟，进入了诗艺的分析、研究，从而也就作出了更深切的解析。譬如说，龚诗中“秋”字出现的频率很高，依照传统的观念，悟出龚诗中的“秋”象征着衰败的社会，是容易的，但还只是停留在阅读感受的层次上，还不能算是解诗。吕芃的论文首先分析出龚诗中的“秋”同现实情境的分离，即不是实指季节特征，同传统诗歌写“秋”总是连带白露、落木、西风等事物也不同，而是往往以孤立、单纯的形态出现，是“观念性的、符号性的”，所以具有象征意义。在论述了龚诗中的“秋”是衰世的象征之后，又分析了龚诗中的“秋”与以前诗人如杜甫、王士禛、黄景仁诗中“秋”的意象的不同：一方面是在他们的诗中“秋”与现实之间的对应关系无从得到确认，龚自珍是“明确地在‘秋’和衰世之间建立了象征关系”；另一方面是“没有被传统的‘悲秋’意识所束缚”，“秋”作为衰世的象征，却没有表现为“对衰世无可奈何的认同”。对于“夜”的象征意象的分析，论文从不同的角度分析出：“在龚诗中，真正有价值的不是‘夜’的单纯的重复性，而是‘夜’和清醒的个人结合在一起的重复，是两个因素共同构成的统一结构通过反复出现而成了象征”，“两个因素是同等重要、缺一不可的，否则，这一象征意义就建立不起来”。这些分析深细入微，可以说是迈入了解析诗歌的一个新境界。

吕芃人极聪慧，又勤于攻读。从这篇论文可以看出他不仅中国古典诗歌方面有一定基础，而且阅读过西方诗歌批评理论，更重要的是真正消化了，所以才能够对龚自珍的诗歌作出如此具体细致、鞭辟入里的分析、论述。说到这里，我又不禁重生惋惜之意：他

获得文学博士学位后，去电视台做编辑工作了，如果他能够继续从事文学研究，那该多好啊！我一直感到我们古典文学研究领域流失了一名新的生力军。

（1995 年冬）

揭开《聊斋志异》建构怪异世界的奥秘

——《怪异世界的建构：从〈聊斋志异〉看志怪传统的文化特征》序

石育良君的博士学位论文——《怪异世界的建构：从〈聊斋志异〉看志怪传统的文化特征》，是从文化学的角度，阐明《聊斋志异》的狐鬼花妖世界的艺术建构的文化根源和基本特点，以及其中蕴涵的社会文化内蕴。

作为其指导教师，我非常支持他进行这个课题的研讨。因为《聊斋志异》虽然是雅俗共赏，二百多年来一直拥有广大的读者，但文化程度不同的人领会的程度是不同的，能够超越其故事层面，真正领悟到其深层的意蕴，参透其艺术奥秘的读者，是不多的。就以往已发表、出版的研究论著看，大多数的著者是用一般的评论小说的方法，解析、论述其思想内容、人物形象、情节结构、语言特色等等，其中固然有粗细、深浅之别，也不乏精到之论，但总的看来，还是徘徊于这部作品的显露的层面上，所作的论述没有超出鲁迅先生半个多世纪之前在其《中国小说史略》里已作出的扼要论断，至少可以说是尚无有较重大意义的开拓。由于对这部文学名著的整体特征没有获得更深一层的认知，对其中的一些篇章，乃至大家公认的名篇，号称赏析的文章也往往解析得不够中肯，不够透彻。

《聊斋志异》是一部小说集，一部志怪传奇类的小说集。但它有独具的特点。它与按照现实生活的实际样式，展示现实人生图画为主要特征的白话小说不同，这是非常明显的，可以不论。它与以前的以志怪即叙写怪异之事为特征的文言小说，同属于一个系统，但也有内在的文化性质的差异，貌似一致，都有神仙鬼怪，而性质却不同。正是这种差异，才使它登上这一类小说的最高峰，成为名列世界文学之林的文学名著。要弄清《聊斋志异》创作的根本特点，就应当从这个问题切入，揭示它出于六朝志怪小说而不同于六朝志怪小说之深层的文化意义上的差异，仅仅用文学批评的方法就不够了。对《聊斋志异》自然可以从不同的角度，就作品构成的不同层面进行研究、评论，但是，由此切入却是一条必由之路，否则就难于洞察其创作的奥秘，确切地把握其深邃的内蕴。

石育良君的这篇论文的主体部分，即论文的前三章，就正是从中国志怪小说的文化根源上，论述了六朝志怪小说和《聊斋志异》的文化形态、思维方式，同上古神话、中世纪的宗教观念、民间信仰等文化现象有着明显的共同性。其共同性主要表现为相互联系的三个方面，即"人与动植物的互变"、"生与死的连续"、"真与幻的相通"。对这三个方面，作者用力最勤，用心甚细，用现代文化人类学的理论，论述了志怪文化中人与异类的四种联系、人与异类互渗的具体内涵、鬼魂观念的心理动因、人的经验世界与梦幻世界相通的五种类型等问题，这对认识中国古代的这类文化现象，对研究志怪系统的小说是颇为有益的。

作这种论述的意义，不仅在于揭示出包括《聊斋志异》在内的志怪类的小说的共同的文化特征及其文化渊源，使人既知其然，又知其所以然，还可以从中探究志怪文化的历史变化，发现在唐人传奇、《聊斋志异》等不同时代的志怪作品中，人与动植物的互变，人与神鬼的交往，人世间与梦幻世界的相通，与在神话、宗教信仰中的原始性质、意义，不是完全一致的。就论文的"引言"和结构来

看,作者最初的意图是从这三个侧面论述《聊斋志异》与志怪传统及类似文化现象的共同特征,但在具体论述中触及了《聊斋志异》的狐鬼花妖,便发现了新情况,他们不再全是被当作神秘意义上的客观事物而记载出来,而是依照作者的意愿创造出来的,意趣性取代了神秘性。狐鬼花妖多具人的美好之情,可亲可敬,只是偶见鹘突,知其非人,有的如婴宁、红玉、花姑子等,异类性几乎成了小说人物形象的点缀、装饰因素。这类互变就不再是神秘意义上的互变,而是文学的审美意义上的互变。冥间及其主宰者,不再是作为迷信崇拜对象,他们既有公正的代表,更多的是丑恶的化身,如《席方平》、《考弊司》等,这就变为比喻、象征的方式,被作为一种艺术手段而运用到小说创作中来。对梦幻的描写,固然是借助于古老的梦幻信仰,但把梦幻之境作为人的现实之境的补充,或者在梦幻中注入现实的内容,如《续黄粱》等,或者成为某种理念的图像,如《画壁》等,原来属于"内容"的东西,就变为被利用的"形式"的东西,梦幻也就不具神秘性。这样,论文便由论述志怪文化的共同特征,析出了这些特征在《聊斋志异》里发生了变异,性质、功用不同了。在神话、宗教信仰及六朝志怪小说中,人与异类的互变、鬼魂的不灭,是信其为有的实际存在,是宗教迷信意识的产物,是内容。而在《聊斋志异》里,则变成文学表现方式,是小说的内形式。从六朝志怪小说到《聊斋志异》,志怪文化的特征就经历了从宗教意识向审美方式的演变过程,到了近代的魔幻小说,转化便更明显了。

这是解析包括《聊斋志异》在内的一切志怪小说的一个根本问题,由此切入便可以确切地把握各自的创作特点,懂得了《聊斋志异》尽管还没有完全摆脱这一类小说往往混有非文学、非小说的记载奇闻异事的短章的混合性形态,但多数篇章,特别是那些没有口头传闻和文字记述作依据的篇章,作者蒲松龄是在相当自觉的程度上,以原本具有神秘信仰的思维方式,自由地结撰狐鬼花妖故事,表达其现实的感受、思考、意见和憧憬,可以称之为志怪式的寓

意小说。他结撰狐鬼故事并不是深层的目的，而是所选择的审美方式、表现方式，狐鬼故事也就具有形式的性质。自然，其中也有部分篇章写了冥罚阴诛、善恶报应，与宗教文化以神道设教并无二致。这是由于作者的社会伦理观念、赏善罚恶的意识，与宗教文化原有重合的内容，也表明其创作尚未完全摆脱志怪文化传统的拘束，有时便轻易地因袭了旧的思维方式，但也冲淡了原生的轮回报应的意义，或者作为惩罚恶人的手段以寄托愤慨，如《三生》等，或者作为展开故事之契机，如《骂鸭》等。所以，明白了这个问题，也就基本上揭开了《聊斋志异》建构其狐鬼花妖的怪异世界的奥秘，阅读起来便会穿透其故事情节层面，看出内层的许多有意思的现象，真切地理解其内蕴。

论文的最后一部分，便是由此进而论述《聊斋志异》中的狐鬼花妖故事的内涵，与作为科举失意的士子的蒲松龄的人生体验、矛盾心理密切相关，崇高与卑微，高雅与庸俗，都不加掩饰地表露于其中。从整体来看，这个论述是较以往的论著多是概括为揭露官府、讽刺科举、歌颂爱情三大主题，更加贴近《聊斋志异》的实际，显示出这部谈鬼说狐的小说集的另一特色，即带有较重的表现自我的性质。不过，这应当是日后另一个重要课题，留待研究者今后继续研讨、论述，现已做出的论述虽然是抓住了根本，毕竟还嫌简括，尚不够深细。

（1995 年冬）

《神韵诗史研究》序

王渔洋于清康熙朝主盟诗坛，标举神韵，天下翕然宗之，有一代文宗之誉。然未逮其终年，便有赵伸符著《谈龙录》以讥议之，成为三百年来一段诗坛公案。尽管乾隆间沈归愚、纪晓岚、赵瓯北诸大家，持论公允，视赵说乃意气用事，失于偏激，翁覃溪又著《神韵论》以修正、维护之，而从赵说以讥议者，亦不乏人。近世论诗者重文学之社会功用，以歌生民病为尚，致使在相当长的时期，渔洋之神韵说并其诗作，受到了不应有的冷遇和轻视。近十馀年来，情况发生了变化，一些研究者开始重新审视、评价渔洋诗学，论文、专著渐多，就个人所仅见，最有价值的是吴调公教授《神韵论》书中收入的几篇论文。然而，这也仅只是新的开端，对渔洋诗学的研究尚有待于继续拓展、深入。

王小舒在前几年攻读硕士学位期间开始研究王渔洋，学位论文写的便是《王士禛的诗歌创作和理论》。此外，他还撰写了《神会自然与观照人生》一文，对王渔洋的神韵说与王静庵的境界说作了比较性的论述，说明后者代前者而兴之底蕴。小舒获得硕士学位后，去江南无锡执教两年，复返山东大学攻读博士学位，仍然执著地在他已经开始的研究课题中潜心耕耘。其间，他曾参与校点渔洋诗集，并将一部分渔洋诗，力求不失其原韵致地译为现代诗，这

两成果均为出版社接受，行将出版。最后，他完成了此题为《神韵诗史研究》之长篇论文，并获由王运熙、罗宗强两教授主持的答辩委员会通过，取得了博士学位。

王小舒此论文之意义和价值，我以为主要有以下两点：

（一）渔洋论诗重在感悟，是诗人论诗，而非诗论家论诗。渔洋标举神韵，一是假选唐人诗，启人感悟，二是借评前人诗，以发其“诗尚清远”，“妙在神韵”之意，没有做理论的阐明。已往的研究者多就其所说“神韵”、“兴会”，在概念上进行演绎、阐发，或者佐以渔洋诗以证之，于是对“神韵”有宽、狭两义之说，下焉者则往往流于空疏、浮泛，如“尚含蓄”、“重灵感”云云。王小舒自然也是依据渔洋诗论而推衍之，但却开阔视野，踏踏实实地做了一番探本溯源的工作，对渔洋论诗所凭借之历代诗人诗作，经小舒本人潜心体察，以为可以归入神韵一派之诗人诗作，进行了具体的分析，把握其精神命脉，总结出神韵诗构成之四个要素（见论文第二章第二节），复以现代美学理论相观照，阐明渔洋所标举之神韵，实为诗中人与自然之关系的一种审美意识之体现，它与山水田园诗相依存，其内涵是深厚的（见论文第六章第二节）。这些论述尽管还带有探讨的性质，或有可商榷处，但无疑富有开拓意义，对渔洋诗论的体认有所深化，对古代诗学范畴的研究亦有裨益。

（二）正式在诗坛上标举神韵者是王渔洋，然作为诗之一种素质的神韵，成为一种诗格，一种诗体，却有其绵邈的历史，渔洋只是特别感悟到于诗之可贵，又鉴于明诗神韵之衰竭，意欲重新发扬之。王小舒依托渔洋论诗所及，参照前人诸多诗评，融会贯通，以诗中神韵之发生、消长为轴心，初步展示了从西晋到清初神韵诗发生、成熟、衰变的历史轨迹。其本意原在于阐发渔洋所谓神韵之底蕴，论文开端和结束语均作如是说，实则已构成了一部史论结合的诗的类型史，可以称之为中国神韵诗史。初次建构难免不够完善，却无疑是诗史研究的一项新建设。尤其值得称道的是，论文依照

历史的顺序分章论述各代有代表性的诗人，既揭明各自的特征，又显示出其间流脉，避免了一般诗史著作只见历史的序列而不见历史的关联的通病，理清了中国诗歌发展的一条线索，反映出中国诗史的一个侧面。

南开大学罗宗强教授评阅此论文的意见书中，曾言及作者颇富有诗的感受鉴赏力。我甚有同感。王小舒的论文，论及之诗人诗作甚多，征引文献颇繁富，叙述诗人行迹，揭明诗作背景，训释文义，均见工力，然论文之成功主要是得力于对诗的结构、意象、底蕴，解析得中肯、深切，能发其隐微，颇多前人未及之见，于前人所曾感悟者有所发挥、阐述，能说出其理路来。可以做这样的比方：论文论及之诗人诗作，多是旧相识、熟面孔，经过小舒一番介绍，则多了一层了解，感到更加亲近。这显示出小舒论诗有其优长处，可以说是迈进了一个新境界。秉乎此，小舒今后在诗史研究上做出更好的成果，获得更高的成就，是完全可以期待的。

（1993 年 7 月 27 日）

《杜甫诗选》前言

唐诗是中国诗史中最灿烂辉煌的一章。杜甫是唐代诗人中最为后世推重、影响也最深巨的诗人。

杜甫字子美,唐玄宗先天元年(712)生于河南巩县(今巩义)。祖父杜审言,在武则天朝做过膳部员外郎,是位著名的诗人。父亲杜闲,做过兖州司马、奉天(今陕西乾县)县令。杜甫青少年时代过着“读书破万卷”的书斋生活,受到良好的文化教养。而后南游吴越,北游齐赵,结识了诗人李白、高适等名流,赢得友好的称赏。他“自谓颇挺出”,希望“立登要路津”,玄宗开元二十三年(735)在洛阳参加进士考试,却没及第。天宝五载(746)入京都长安,再次应“制举”,仍然落第。天宝十载(751)向皇帝献《三大礼赋》,待诏集贤院,四年后才得了个太子右卫率府兵曹参军(掌东宫侍卫武官簿书)的小官职。天宝十四载(755)冬安史之乱爆发,次年安史叛军攻陷长安,玄宗仓促逃往四川,杜甫经历了逃难、陷贼的苦难,潜赴凤翔,投奔上年即位的肃宗李亨,授官左拾遗(侍从皇帝的谏官)。不久,因营救获罪罢相的房琯,受到冷遇,被放归探亲。嗣后被贬为华州(今陕西华县)司功参军。肃宗乾元二年(759),关中地区大饥,杜甫弃官西去,经秦州(今甘肃天水)、同谷(今甘肃成县)进入四川,开始了漂泊西南的生涯。他曾一度入剑南西川节度使严武

的幕府，以检校工部员外郎的官衔（故世称“杜工部”），充任节度参谋，但为时不久。代宗永泰元年（765），离开成都顺江东下，曾滞留夔州（今重庆奉节）两年。大历五年（770），病卒于湘江的船上。

杜甫一生空抱“致君尧舜”的理想，却始终没有如愿以偿，仕途蹭蹬，半生潦倒，长期处在逃难、漂泊的困苦境遇里，可谓饱经忧患。就个人的身世来说，他是非常不幸的。然而，他饱经患难的一生，是与唐王朝历史大转折时期的治乱、盛衰紧密联系在一起的。仕途受挫，使他对现实的认识增添了几分清醒和冷峻，蒙受动乱之苦，更使他始终执著地关注战局、朝政和黎民百姓，无论是忧伤，还是欢乐，都和家国和黎民百姓息息相通。这正是推动着本来便以诗为要事的杜甫（他曾自云“诗是吾家事”，“语不惊人死不休”）一生不断创作出那么多感人的诗篇，成为名垂后世的伟大诗人的重要契机。

杜甫假诗言志抒怀，勤于惨淡经营，临终前还在伏枕挥笔，一生写出大量的诗篇，仅流传下来的就多达一千四百馀首。这数量可观的诗作，尽管是历时数十年之吟咏，情随境迁，内容、风格自然是不大一致的，但其中却有一个突出的特色，无论抒写怀抱，还是叙事纪行，大都是缘事而发，或直叙其事，或在咏怀中映带其事，可以说举凡当时的朝政大事，安史之乱的若干大战役，唐王朝与边疆民族的关系之变化，以及动乱中百姓遭受的苦难，诗人所目及耳闻者，大都有所感发而形诸于诗。诗人阅历既广，体会又深，常常触及社会的症结所在，显示出唐王朝治乱盛衰的历史变迁和内因。诚如浦起龙所说：“少陵之诗，一人之性情而三朝（玄宗、肃宗、代宗）之事会寄焉者也。”（《读杜心解·少陵编年诗目谱》）所以，杜甫诗便获得了“诗史”的美称。

有“诗史”美称的杜甫诗并不是有韵文字的历史记录。诗是抒情言志的，诗人也从不以记录史事为己任。杜甫也有许多思亲怀友的诗，如《月夜》、《梦李白二首》等，表现出他对家人、友人的深挚

关切之情；也有许多吟咏自然景物的诗，如《望岳》、《春夜喜雨》、《江畔独步寻花七绝句》等，表现出他对自然景物的赞美、兴趣，都可见其性情。他常“以时事入诗”，不论是直写其事，还是在抒怀中连带其事，也都是将他由“时事”激发出的喜怒哀乐之情，引出的思虑、意向，以及相应的美刺态度，一起投注于、表现于诗中。他缘时事而发的诗，也不仅可见其“入诗”的史迹，而且更可见他的心态、性情和贯注于其中的人格精神。一部杜诗表明，他青年时期还有几分由家世和个人才华而生出的优越感和“清狂”气，入长安后便日益投入了社会之中，执著地关注着现实，勇敢地面对现实，为玄宗大肆征兵开边而忧心忡忡(《兵车行》)，对杨氏一门受宠而骄奢投以讥讽(《丽人行》)，过骊山华清宫念及宫墙内歌舞升平、赐金分帛背后的劳动人民的血泪(《自京赴奉先县咏怀五百字》)，表现出一片伤时忧国之心，识见锐敏而深沉。安史之乱中战局的变化，更一直牵动着诗人的心弦，频频忧伤，声调低沉，间或跳出一二喜悦的高音符(如《洗兵马》)。他自谓“穷年忧黎元”，绝不是自我标榜，纪行抒怀诗中叙写个人的困苦、不幸，往往推己及人，联想到同自己一样困苦的“寒士”(《茅屋为秋风所破歌》)，比自己更不幸的“失业徒”、“远戍卒”(《自京赴奉先县咏怀五百字》)，联想到遭受战乱蹂躏和赋敛压榨的黎民百姓(《驱竖子摘苍耳》、《岁晏行》)。“三吏”、“三别”更是直接写出黎民百姓的血泪。在古代众多的诗人中，很难再找出几位像杜甫这样真诚关怀、深切体贴老百姓的苦难的。杜甫诗中的“时事”和现象，早已成为历史，而诗人表露的对国家、对黎民的关切之情，贯注于其中的博大襟怀和仁爱精神，却随着诗篇的流传，陶冶着世世代代的读者和诗人。

自中唐元稹开始，杜甫便被誉为集诗之大成的诗人，称其诗兼备众体，兼容多家之风格。所谓诗兼备众体，不仅是指杜甫运用了汉魏以来古今各种诗体，还包含了更进一层的意思，就是杜甫不像其他大家各有其最擅长者，而是运用古今各种诗体，大都能够尽其

所长，又不受其拘束，有所变化、创新。其风格之多样，自然也就由之而产生。一部杜集，确实是多姿多彩的，其中有洋洋数百言铺陈始终、述事抒情真切显豁的长篇古诗，也有寄意象外、至为凝练含蓄的近体短制；有极质朴、通俗的纯叙事的古乐府体，也有声情并行、假以彩绘的咏叹式的新歌行体；有严守体制、排比声律纤毫不失的近体，也有恣意运笔、不受体式拘束的所谓“体杂古今”的“创体”、“创格”，而且各有脍炙人口的传世名篇。关于这一点，虽然不能据之贬抑唐代其他名诗人（杜甫各体诗的成就是不平衡的，以一体一格见长的诗人也有为杜甫所不及者），但却应当说杜甫在诗歌创作上能博采众长，又敢于变化、创新，有此才性方能在中国诗歌史上作出多方面的开拓，有极为卓著的继往开来之功。

杜甫在古体诗方面的开拓，是发扬了汉魏古诗的“缘事而发”的精神，面对现实，经常“以时事入诗”，创作出了几种面貌全新的诗篇。一类是《自京赴奉先县咏怀五百字》、《北征》等，将纪行叙事和抒情言志熔于一炉，或以述怀为主，间以叙事，或以纪行为主，杂以抒情，真情实事，忽叙忽议，信笔写出，伸缩由己，遂成文人诗中空前之长篇宏制。此等诗是“韵记为诗”，以述事切情为快，不求含蓄蕴藉，但因为是诗人亲身经历，叙写得非常真切，也足以感人。正如宋人叶梦得所评：“长篇最难，晋魏以前，诗无过十韵者，盖常使人以意逆志，初不以序事倾尽为工。至老杜《述怀》、《北征》诸篇，穷极笔力，如太史公纪传，此固古今绝唱。”（《石林诗话》）更值得注意的是杜甫对乐府诗的开拓。以前的诗人作乐府诗，多是用古题拟古意，到了盛唐，李白和杜甫都写了不少乐府诗，开创了“即事名篇，无复依傍”（既歌咏今事，也自拟新题）的新局面。但李白尚有用古题乃至拟古意的作品，而杜甫则更加彻底地摆脱了旧路子，创作出了“三吏”、“三别”、《兵车行》、《丽人行》、《哀江头》等新乐府诗。其中五言诗承袭了汉乐府诗的风神，质实无华，就时事而发，却切入社会底层，就大量的闻见感受，揣摩出戍边士卒、战乱中

被强征的百姓之苦情惨状，客观叙述，间以问答，或假托人物之语，体贴深微，撼人心扉。而七言歌行则面貌全新。诗人以情咏事，增强了形容、刻画，又尽量运用了章句节奏、声韵的效能，悲欢之情、美刺之意，流注于字里行间，也就增强了感染力和可欣赏性。杜甫的这两类诗对后来的诗人产生了深远影响，中唐白居易、元稹的“新题乐府”和他们的歌行诗，清初吴伟业的“梅村体”，近代黄遵宪忧伤时事的爱国诗，都是杜甫诗的继响，传承关系灿然可寻。

杜甫在近体诗方面的贡献，主要是对律诗题材的拓展、境界的提高。律诗是唐代新兴的诗体，五言律诗先行，初唐已较成熟，并有佳作，但篇什甚少；七言律诗尚不成熟，篇什更少，而且局限在奉和应制的极狭小的天地里。进入盛唐，王维咏田园山水，五言律诗达到了很高的境界，七言律诗既少，也不圆熟。李白是不喜作律诗的。杜甫对律诗却很投入，所作篇什多达近八百首（不包括排律），占了其诗集的大半，更数倍于盛唐诸名家。这种情况表明，杜甫已将这种刚刚定型的诗体，广泛应用于生活的许多方面，感时吊古，思亲怀友，赠答友朋，遣怀自适，闻见感受，为民呼吁，都借律诗以表情达意。这就扩大了律诗的表现领域，七言律诗尤为显著。律诗有体式、声律的限制，克服限制，需要艺术；而熟能生巧，便善于腾挪变化；杜甫在律诗创作中付出了心血，因而也就有了巧妙的创造。扼要地说，有两个方面：一是打破语序的常规，变换词位，倒置因果，如“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”（《陪郑广文游何将军山林十首》），“荡胸生层云，决眦入归鸟”（《望岳》），“鱼龙寂寞秋江冷，故园平居有所思”，“香稻啄馀鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”（《秋兴八首》）等，不仅合律，而且新鲜、蕴藉，增强了审美情趣。二是营造意象，取代平实的叙述，如“渭北春天树，江东日暮云”（《春日忆李白》），写友朋千里相思念；“感时花溅泪，恨别鸟惊心”（《春望》），表忧国、思亲之痛；“片云天共远，永夜月同孤”（《江汉》），形容漂泊无依之悲，都是寓意于物象，言简意深。尤其是他晚年所作《秋兴八

首》，内容是抚今追昔，几乎全篇无平实的陈述，而是以“秋”字为统领，用繁复的意象，烘托出一种浑融深远的意境，怀恋之情、今昔之感、盛衰之悲，流注于其中，可以说将诗尚含蓄的体性，发挥到了极致。清初钱谦益仿之作《后秋兴》十三叠一百零四首，将自己难言之行迹、心迹，全寄寓丰丽的意象中，正是由于此。综合说来，杜甫无疑对律诗的发展是开辟了许多途径的。

谈杜甫诗的艺术，不能不关注其各体诗中表现出的共同的特点。杜甫是写实派诗人。这不单是指他多咏时事，有“诗史”之称，还应指他写诗多是随物赋形，即景生意。也就是说，无论写人写事、写景写物，总不离开所写对象的实际情形，不仅叙事性的诗如此，抒情言志的诗也是如此。写人，如《饮中八仙歌》，分写当时的八位“酒徒”，取其各自的特点，形神毕见，虽语言有夸张，却不失实。写自然景物，如“细雨鱼儿出，微风燕子斜”（《水槛遣心》），“风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回”（《登高》），心情有喜有哀，而景象却真实。写人情世态，如《羌村三首》写离乱中乍聚之亲情：“夜阑更秉烛，相对如梦寐”，“娇儿不离膝，畏我复却去”；《遭田父泥饮，美严中丞》写农家老人待客热情率真，“高声索果栗，欲起时被肘”，直是真切的写照。“三别”中写新婚妇、孤老、无家汉之复杂心理，哀怨中有自解自慰，而自解自慰更增添了几分无可奈何的苦痛，体贴入微，撕裂人心。《江南逢李龟年》前两句说过去，后两句说现在，都是直叙实情，似极平淡，而一开一合便生出无限感慨，境界空灵，韵味无穷。诗由现实生活生发，又依据现实生活造诗，既不假借古意古事，也超越了古老的比兴，从而也就迈入了新境界。这就是杜甫诗的基本特点和优长处。

杜甫的诗艺还有待于不断的开发。

（1997年岁末）

《醒世姻缘传作者和语言考论》序

明末清初，中国白话小说由整理加工旧话本进入了个人创作的阶段，不少文人纷纷创作新小说。由于当时小说尚未登大雅之堂，多数作者还不肯显露其真实姓名，署名便取一个室名别号，这就使得近世治小说史者用力稽考，也往往得不出个准确的答案来。由于文献不足征，有的小说的作者恐怕永远也考证不出来了。

《醒世姻缘传》虽然比不上它之前的《金瓶梅》，更比不上它之后的《红楼梦》，但在明清小说中也要算是一部颇足称道的长篇小说，就它不再因袭旧小说的情节框架，完全取材于现实生活，描摹世态人情，开谴责小说之先河的角度而言，在中国小说史上应当有其一席之地。

《醒世姻缘传》署名西周生。此西周生究竟是何许人？清人曾以揣度的口吻谓为《聊斋志异》的作者蒲松龄。本世纪以来，胡适之大做中国章回小说考证，细心求证，更坐实了这一说法。然而，胡适之的考证并没有真凭实据，从蒲松龄的著述和其他有关文献中找不出他作此书的迹象，此书的旨趣和风格与蒲松龄的作品，包括用文言写成的《聊斋志异》和用方言土语写就的“聊斋俚曲”，也颇不相类。所以，也就理所当然地受到一些研究者的质疑和反对。后来，又有人提此书作者为诸城丁野鹤之说，有的考证也颇为用

心，但也没有提出真凭实据，所做的论证还是带有很大的或然性，坐实不了丁野鹤曾作此书之结论。丁野鹤著作极多，有《续金瓶梅》小说和《化人游》等四种传奇，虽然未尽署真实姓名，却是“犹抱琵琶半遮面”，不仅书的序跋中有迹可寻，在《续金瓶梅》中还有意地显示紫阳道人即丁野鹤之意。《续金瓶梅》曾使丁野鹤被逮入狱，几至杀身，《醒世姻缘传》并没有触犯清廷禁忌的内容，如果真是丁野鹤所作，他何必完全隐藏起来，连诗文中也没有留下一点痕迹？近年，徐朔方先生就此书中写山东绣江（即章丘县）明水镇乡土民俗，热情洋溢，如第二十六回说：“这明水镇的地方，若依了数十年先，或者不敢比得唐虞，断亦不亚西周的风景”，认为“这是查有实据的作者署名西周生的缘起”，“由此可见，认定作者是山东省章丘县人应比其他任何假设更加合理”。[①] 这确实是最为审慎而明智的一说，比以上二说更加合理，但又毕竟没有完全揭开谜底，探究出西周生究竟是何人氏，而且断为章丘人，也并非完全没有可质疑的地方。

近几年来，我的学友徐复岭对《醒世姻缘传》的作者问题发生了兴趣，潜心研讨，写出了一系列文章，推定西周生乃由明入清的以写木皮鼓词著称的贾凫西。尽管他的这个结论并没有引起我的兴奋，以为这个问题终究是水落石出，基本上可以定案了，但也引起了我的很大兴趣，觉得他的研讨确实对揭开西周生之谜，提供了一些富有参考价值的新线索，有颇为重要的发现。

使我最感兴趣的是：徐君的文章中引用了《颜氏家藏尺牍》里周在浚的一封信。信是为向颜光敏讨回所借《恶姻缘》小说而写的，《恶姻缘》是《醒世姻缘传》之本名，《醒世姻缘传》卷首“凡例”已有交代。信中有“闻台驾有真州及句曲之行”，见得其时颜光敏正

---

① 《论〈醒世姻缘传〉及其和〈金瓶梅〉的关系》，载《论〈金瓶梅〉的成书及其他》，齐鲁书社 1988 年版，第 176～177 页。

在游江南，住于江宁或扬州，而颜光敏南游是在清康熙二十年(1681)。周在浚所以要派人立讨此书，信中说："因吴门近已梓完，来借一对，欲寄往耳。"这是已往论者未曾发现的一条重要资料，据之可说明《醒世姻缘传》成书、传播、刊行的一些问题。

《醒世姻缘传》的成书年代，已往的论者主要是求诸内证，也就是根据书中写及的人事、气候等方面的情况进行推测，所见不一，也就有明末和清初两说。据各自的申述看，清初说更为合理，却没有外证，推测也就缺乏足够的说服力。周在浚致颜光敏的这封信，正补足了这一缺憾。第一，它说明此书初刊于吴中，时在康熙二十年。第二，此书刊行前，曾有抄本传至江南。"凡例"中所云"此书传自武林，取正白下"，殆非虚语：前句是说其底本得自武林某氏，后句可能就是指刊行时曾借寓居南京的周在浚藏本校对过。如此，则当时江南至少有两部抄本。第三，吴中书坊所以要借周家藏本校对，有可能是由于周在浚之父周亮工曾在康熙初年做过青州海防道，其抄本得自山东，讹误当较少。如此，此书卷首环碧主人"弁语"题署之"辛丑"，当为顺治十八年(1661)。即使不是这样，此书由作者作成、被抄出，到流传江南，也该经过数年乃至十数年之久。第四，综合以上数点，参照清初说论者所举出的内证，断此书作成于清初顺治年间，应该是可以得到认可了。

徐复岭君提出《醒世姻缘传》的作者为贾凫西，主要的论据有四项：一是贾凫西是由明入清的人，与《醒世姻缘传》的创作年代相合。二是贾凫西是曲阜人，后移家兖州，就《醒世姻缘传》看，作者十分熟悉曲阜、兖州一带的地理、民俗，而且小说虽然以武城、章丘为背景，却时而露出兖州一带的情况，如武城并没有鲁王府，明代的鲁王府在兖州城内等。三是《醒世姻缘传》使用的是兖州一带的方言口语。四是《醒世姻缘传》的思想观点，与贾凫西相同。这还只能说是对照性的推论，没有实在的证据来证实其结论。道理很简单，在时、地、思想等方面符合条件者，也未必就是贾凫西，更何

况熟悉兖州一带的地理、民俗的人，不一定就是兖州人，方言的使用范围更是难以确切地限定，邻近地区的方言是有许多共同之处的。尽管如此，我认为徐复岭君的研究，还是很有意义的。他注意到了已往论者未曾注意的现象，譬如，《醒世姻缘传》中写兖州一带的情况非常符合实际，而且写及鲁王府、河道军门等，表明其作者不仅熟悉济南、章丘，而且熟悉兖州一带的情况。他得出的结论虽然尚待证实，甚至于说未必是，但他举出的这种情况却是实实在在的，要探求此书的作者，就不能不考虑这种情况，以此作为一个线索，一个必须相符的条件。

徐复岭君原来是从事语言学的教学和研究的，对《醒世姻缘传》的语言的研讨也比较具体细致，不只是粗浅地举出一些方言语词为例证，那样是十分靠不住的，而是从语词、语音和语法几个方面，都进行了分析，超过了已往研讨此书的语言问题的论著。就他所作的分析，虽然还不能认定《醒世姻缘传》的语言就是兖州一带的方言，但大体的地区范围可以说是明确了，可以认定为与《金瓶梅》相近的鲁中南方言，特别是就小说中的人物语言而言。其中令人感兴趣的是，他对《醒世姻缘传》排印本的注释、标点问题，进行了认真的研讨，指出了许多方面许多条目的失误。我是兖州人，长期生活在济南，所以深有同感，认为他所揭出的失误、所做的辨正，绝大部分是正确的。这并非是原注释、点校者的学力不足，而是由于对此书的方言不甚熟悉。因为，点校、注释古代的通俗文学作品，特别是主要用口语写成的作品，并不比点校、注释古文、古典诗词容易。有历代学者训诂的积累，后者是大都可以查出其原义和来历，而前者则较少凭借，非谙熟那种方言不可，是不可以掉以轻心的。徐复岭君将其论文结集成书，行将出版，邀我作序。因为我们两人相交已久，所以也就坦率地略述己见，以申祝愿。

（1993 年 8 月 10 日）

《明清传奇结构研究》序

这本《明清传奇结构研究》是许建中君的博士学位论文。在建中攻读博士学位期间，由于一种偶然的情况，我得以忝居他的指导教师之列，但他研修中国古典戏曲，写作此学位论文，主要是在曲学精深的徐沁君教授的辛勤指导下完成的，我只是在他论文写作过程中提出过一些参考性的意见而已。

我赞同建中选定研究明清传奇的结构问题这样一个课题。文学的各种体式的构成和作法是不一样的。诗抒情言志，写作的原则是收敛和浓缩，意象的运用是重要的。小说是叙事的，叙述是最基本的方法，以文字叙事只能诉诸读者的想象，没有直观性，人事、时空可以没遮拦地自由转换。戏剧的表现方式是模仿生活，要付诸直观性的表演，受舞台的限制。结构布局，即组织剧情，安排场面，便成为编剧的头等重要的事情。东西方戏剧理论家论戏剧创作大都取譬于建构房屋，便说明了这个问题。因此，解析评论文学作品也就因文体之不同而有不同的途径和方法。论诗少不了要解析其意象，所谓意象批评理论即由之产生。评论小说少不了要观察其叙事之法，所谓叙事学理论即由之而生发。解析评论戏剧作品便应当关注其结构，方才能够把握其肌理，解析得具体而深切。

传奇是明清两代最盛行的戏曲，留下了上千种作品，现在容易

读到的也有上百种，是一份厚重的戏曲文学遗产，其中也体现着中国古典戏曲的鲜明特征及其演变的历史轨迹。近世研究明清传奇的论著并不算少，戏曲史也有几部，可是着重从戏剧结构的角度解析作品的却不多见，对明清传奇的结构问题进行系统的综合研究的论著，似乎尚阙如焉。这个课题总该有人来做的。

建中做学问非常认真、执著。他研读过大量的明清传奇剧本，也阅览了为数不少的中西戏剧理论著作，在文献和理论两个方面都做了相当充分的准备。所以，这篇论文写得非常充实，对明清传奇的结构问题做出了多方面的研讨，先后论述了明清传奇结构的历史形成、明清传奇结构的基本特征、明清传奇结构的历史演变，末后还论及了明清传奇结构的简化趋势，大都是从实际出发，立论有据，非泛泛之论。其中最为用力的是对明清传奇六类结构模式所做的举例式的个案分析，上述诸问题就是在这些具体分析的基础上做出他自己的论述的。他所做的论述，虽然不能说都很确切，有些问题还是应当再做斟酌或大可商榷的，但这毕竟是对明清传奇的结构问题做的一次极为认真的综合研究，系统地提出了他个人的认知，其中不少论述是很有意义的。如论文有一个基本观点，认定“戏剧是诗”，“传奇是戏剧诗的典范形态”，强调抒情也是戏剧的本质，这便改变了已往以西方戏剧为标准而贬抑中国戏曲的偏颇。论文中还提出了一个问题，即传奇除了情节结构，还有着情感结构问题，两者的关系影响着剧作的成败优劣，也颇值得注意。再如论述元南戏是依循故事的自然状态的点线式结构，元杂剧是重音乐、曲文的组合式结构，传奇的戏剧结构是整合二者形成的，虽然依旧重曲文抒情，但在发展中却日益注重了戏剧性，李渔提出“结构第一”的理论，以及传奇结构的简化现象，便都反映了戏曲向戏剧靠拢的趋势。应当说，这就超越了一般戏曲史，从戏剧结构这一侧面揭示出了中国古代戏曲发展演变的历史轨迹。

建中在其《论文提要》里提出五个要“努力达到”的目标，最后

一点是“提供一种分析、理解传奇的新方法”。论文中虽然对此没有专门论述、说明，但从其对六类结构模式所做的个案分析，可以感知到他所说的新方法就是对戏剧作品要做结构分析，由此切入方才理解得深切，把握得准确。论文中的个案分析，确实起到了示范的作用。譬如，《琵琶记》是部颇有争议的古典名剧，争议在于如何理解其思想意义，各自见仁见智，曲意解说，都难于自圆其说。建中分析《琵琶记》的结构特征，举出四点：一是“被动态的离合模式”，指男女主人公之离并非出自主动的意愿；二是“人物情境的双向互动”，指蔡伯喈之荣贵与赵五娘之受难两线交叉，形成比照；三是“群众（应为作者）代言人的设置”，指插入张太公；四是“悲剧式命运与喜剧性团圆”，指剧情前后的不和谐。这便清晰地揭开了《琵琶记》的内在矛盾：双线交织和比照，使剧作非常成功，效果强烈；张太公的言论，使戏剧冲突发生转化和消解，固然剧情的进展有了内在的情理逻辑，但这种消解却主要借助于外力，而非戏剧冲突的必然结果，“作者的努力实际上没有根本改善主题贴附于题材的状态”，“团圆故而也就显得不那么完善、和谐、美好了”。这样的分析比纠缠于主题思想之争论，显然更贴近作品，解析得既具体又深切，可以说是真正进入了戏剧评论的境界。再如对《桃花扇》的离合模式，他突出地分析了侯方域和李香君离合之“二度循环”，也很精到，等等，这里便不再赘述了。

我认为建中的论文对明清传奇的结构问题做了系统论述，也为研究中国戏曲史、评论戏剧作品，开启了一个已往被忽视的窗口、途径。论文出版后，如果能够得到批评，引起研究者的注意，古典戏曲的研究将会有所前进的。

（1995 年 5 月 30 日）

《〈聊斋志异〉艺术研究》序

张稔穰兄又完成了一部论述《聊斋志异》的著作，行将出版，邀我作序，虽说难以胜任，却也情谊难却。

由于“文革”中的所谓“教育革命”，我和稔穰曾在一个学校一个教研室里一起度过了三个春秋。当时的大学生是“上大学、管大学、改造大学”的工农兵学员，多数是根红苗正的初中毕业生。为了避免他们被“演变”过去，又经常实行所谓“开门办学”，中文系的师生要到工农群众中去学习，写作实习就成了重头课程。稔穰原是教写作的，理所当然地还是干他的本行。我原是教古典文学的，古典文学的课被大大压缩了，便被安排去教写作，也就少不了向稔穰讨教，观摩他怎样讲写作课，怎样批改学员们的作文。三年下来，彼此相处得颇为融洽，也就有了些同事的友谊。

自那以后，我和稔穰又不在一个学校了。有意思的是，我归了本行，仍旧教古典文学，重点是古典小说；稔穰虽未改行，却在教写作之馀，潜心研究起古典小说来，不断有论文发表。当初我改教写作，是临时的客串，后来稔穰研究古典小说，则是乐于此道，实行业务重心的扩展、转移。这样，我和稔穰虽然不在一地，但在业务上却又走在了一起，尽管联系较少，还是彼此颇相关注，声气相应，每当从报刊上发现有他的论文总是要细读一通，犹有一种切切偲偲

之感。

前数年，稔穰出版了一部四十馀万字的著作，题名《中国古代小说艺术教程》，那是集合了他已经发表的多篇论古典小说的论文，依据出版社的建议，加以补充、连缀，形成了一部自成体系的史论结合的专著。尽管由于时间（仅短短几年）、精力（还要从事教学）的限制，书中有些部分，特别是为形成完整的体系而补缀的章节，论述尚嫌粗疏，但从整体上看，仍堪称是极不寻常的力作。自20世纪20年代初鲁迅先生的《中国小说史略》问世以来，中国小说史方面的论著出版了不少部，但大都是依时代的顺序介绍文体、作家，评论作品的思想内容和艺术成就，像稔穰的这部着重论述中国小说艺术及其发展演变的史论结合、论胜于史的著作，还是很少见的。其中有许多章节，论述了已往的论著中尚未曾论及或语焉不详的问题，对中国古代小说艺术做出了超乎寻常的探究，提出了许多新的启人心智的见解，对中国古代小说艺术及其发展轨迹的认知，可以说是迈入了一个新的境界。当年刚接到稔穰寄赠之书时，我甚感惊异，他在中国古代小说研究领域里初步耕耘，短短数年间竟然写出了这样一部宏著，令人心折；细读书中，那些精湛之论，更往往有先得我心之感，似乎是说出了我曾朦胧地感悟到而尚未明确的意思，禁不住地点头称是。这大概是同行间认同的一种幻觉，表明那些观点、意见是符合实际，言之有理的。这样一来，我对小我数岁的稔穰，除了同事的友谊，又增添了几分敬重。

稔穰研究《聊斋志异》，和我几乎是同时开始的，但研究的路数却不同。我是从研究《聊斋志异》的作者蒲松龄为起点，意在首先弄清《聊斋志异》创作的有关事实、生活基础，发现单凭小说文本所看不到的而对解析小说文本却有意义的情况。稔穰是用现代文学批评、鉴赏的方法，直接切入小说文本，论述《聊斋志异》的塑造人物形象、情节结构、意境创造、语言艺术诸方面的特征与成就。可喜的是，我尚未来得及做的工作，稔穰竟先我做了，而且以其对中

国小说的深知和超常的鉴赏力，在上述诸方面都做出了独到的分析和论述。譬如，本书上编的“人物论”中论述《聊斋志异》中的狐鬼形象的总体特征和塑造方式，与自然力量的人格化的以“物”和“人”的形体嵌合为特征的上古神话形象不同，与六朝志怪小说的重在“物”的怪异性而较少“人”的社会性的非现实性形象也不同，而是以“人”的社会性（人际关系、思想感情、声态笑貌等）为主体、为内涵，有意识地糅合进某些“物”的属性或人的幻想属性，形成一种复合统一的艺术形象。因为这类形象中的“物性”包含在“人性”内，所以它们是“带着某种物的特点的人”，而不是“带着人的特点的物”。因为这类形象带有某种物的非人的特点，所以又具有性格内涵的理想性和审美形式的虚幻性。这样的论述就超越了已往的“花妖狐魅，多具人情，和易可亲，忘为异类，而又偶见鹘突，知复非人”之说，在更深的层次上揭示出了《聊斋志异》塑造狐鬼形象的艺术奥秘。

我与之有深切同感的，是本书的“美感论”和第六章“《聊斋志异》在我国古代短篇小说发展史上的地位”中论述的问题：这部以谈鬼说狐为基本特征的小说集，与六朝志怪小说和唐人传奇中志怪异的作品最根本性的差别，就是作者蒲松龄具有高度的把志怪小说当作艺术地把握现实生活的一种特殊方式的自觉性，《聊斋志异》中带有超现实因素的狐鬼形象、故事情节，是他所选择和精心营造的表达生活经验、主观情志的艺术载体。因此，他能够比较彻底地摆脱在人们的意识中凝固化了的怪异形象的控制，以生活为蓝本，随己意进行改造，用改造了的或重新营造的怪异形象，作为反映现实和抒写情志的工具。所以，我曾把《聊斋志异》的狐鬼花妖故事，称之为这类小说结构中的内形式。也正由于蒲松龄具有这种高度的文学自觉，所以他才不会轻易地辍笔，大半生执著地随事缘情而发，并作为一种文学大业而匠心经营，不独是借以抒写情志，褒善贬恶，而且要在形象、情节、意境、语言诸内、外形式方面，

使之具有特殊的审美价值。揭示出这些问题，对于深入《聊斋志异》这座宏丽而幽深的艺术殿堂，探究其建构的艺术奥秘，理解其中那些寄托遥深的篇章的内蕴，是大有裨益的。

读一读稔穰的这一部书，广大读者会对《聊斋志异》别有一番领悟，理解得更深切，获得更多的艺术享受。

（1995年7月30日）

《钱谦益与明末清初文学》卷首缀语

孙之梅君的这部论著《钱谦益与明末清初文学》行将付印了。我是她十年前攻读硕士学位研究生的导师，她的论钱谦益《投笔集》的意象、结构的学位论文，是我和她共同商定的。十年后，她在硕士论文的基础上进行扩充，撰写成这部近四十万字的书稿，论题的范围和论述的深度都非昔所比，可看出她的孜孜以求和勤勉深思。

十年前钱谦益研究尚处于起步阶段，《初学集》、《有学集》等钱谦益的诗文集尚未整理出版，对一个硕士研究生来说，这个课题有相当的难度。我之所以赞同孙之梅研究钱谦益，是感到这位身后甚受歧视、冷遇的文豪是应当进行研究的。他降清的行径，固然大有可非议之处，但他在明末清初居于文坛重镇的地位、影响，他在明清之际学风、诗风的大转变中所起的倡导作用，即便有正负两个方面的意义，也是不应忽视、抹杀的，至少是值得研究的。他在诗歌创作方面，其《投笔集》以次杜甫《秋兴八首》之韵为模式，共写了十三叠凡一百零八首，成为中国古代诗史上空前绝后的一大组诗，喻义隐微，与同时而又命运相近的吴伟业之歌行诗，都堪称是清初诗坛上有超越前人的独特创造的杰作。钱谦益在文学史和学术史上如此的地位，其研究的缺失势必造成学术研究中的许多盲点，因

此，日本著名汉学家吉川幸次郎先生感叹说："关于他（指钱谦益）的全部情况，研究清代文化史的学者，至今仍没有重视起来，这实在是非常遗憾的事。"

先有陈寅恪先生之《柳如是别传》问世，先生以其文史兼擅之大手笔，对钱诗烛幽索隐，揭示出钱谦益在江南明清兴亡的斗争中的隐微行迹、心迹，大大深化了对其人其事及那一段军国史实的认识，《投笔集》也更加引起了人们的注目。孙之梅就是由之受到启发，选定研究钱谦益的《投笔集》，作为她硕士学位论文的题目。

陈寅恪先生的著作是假诗征史，重在探究钱谦益的行迹、心迹。孙之梅的学位论文是纯文学批评性质的，参考陈寅恪先生的考释，对《投笔集》的意象选择运用、叙事特征、大型连章体的结构艺术，进行文学的解析。那篇论文写得颇好，解析得比较具体、细致，确实揭示出钱谦益作此组诗的独具匠心和诗意的高妙，可以说是进入了其建构的看似扑朔迷离的艺术世界。

孙之梅毕业后留校做教学工作，一晃就十年了。感谢这十年间学术风气允许一个人可以按部就班地从事研究工作。孙之梅的研究，没有急于求成，而是从容地进行着，一个问题一个问题地逐步发展，这部《钱谦益与明末清初文学》就是这样完成的，研究工作非常认真、非常踏实，探讨的问题也具有相当的学术眼光。大致说来有如下特点：

其一，作者以宏通的视野探源溯流。全书 30 多万字，除了个别需要的地方，极少论述为一般文史专业工作者所了解的社会历史背景，而以钱氏一生文学观念的演变为线索，从广阔的文化视野出发，挖掘其文风、学风的来龙去脉，在个案定位中展现明末清初文学思潮的连续性、生动性。例如，对钱氏文学思想、学术思想之理论来源的论述，书中指出钱氏以开放的胸襟对各种文学观念、文学流派乃至学术思想，都能虚怀吐纳，掌握其命脉真髓，在批判、扬弃、吸收、借鉴中建立自己的体系，而成为那个时代的集大成者。

钱谦益学术思想一章,"钱谦益与嘉定学派"、"一生服膺程嘉燧"、"私淑归有光"等节,通过确凿深入的考论,钩沉出嘉定学派特别是程、归二人对钱氏文学观念及学术思想之转变所产生的重大影响。这种发前人之所未发的开掘,不仅有助于对明清之际文学思想的演变作出深入合理的解释,而且对同时期其他思想领域的研究也大有裨益。再如钱谦益与竟陵派的关系,前人的论述一般只注意到钱氏抨击竟陵派不遗馀力的一面,而忽视了竟陵派对钱氏文学思想体系的形成所产生的影响,孙著在缕述钱谦益、钟惺交游和分析他们文学观念之差异的基础上认为:竟陵派之与钱谦益,不像归有光、嘉定学派、汤显祖、公安派那样从学术体系、诗学理论上给予他建设性的启示,但竟陵派在公安派之后从反面提供了文学变革所产生的负面的教训,可以说是钱氏完备文学思想的重要参照物。这一分析丰富了钱氏吸纳扬弃的内涵,也符合钱谦益文学思想形成的客观事实。对于钱氏之倡导通经汲古,上承归有光,下启清初经世致用的学风,起到了纽带作用;否则,顾炎武、黄宗羲等人的学术思想除了改朝换代的现实依据外,其源流便模糊不清。在政治思想方面,作者在思想研究史上第一次对钱氏政论名著《向言》作了非常深入的论述,在思想史的演进轨迹中将钱谦益的有关见解与黄宗羲的《明夷待访录》及顾炎武的《日知录》进行了比较,勾勒出他们在批判君权及关于明末迁都、设藩等议题思维上的连续性。在诗学方面,作者逐节梳理了钱氏与清初宋诗风的关系,钱氏与王士禛之间的"代兴"关系,虞山诗派对其师的因革和产生的影响,从而充实了人们对清初诗坛的认识。

其二,学风严谨,勤于考辨。从此书对明末清初学风的评论中可以发现,著者认同的是明清之际严谨健实的学风,可贵的是作者这部著作始终在自觉地实践着她所心仪的学风,以翔实的材料为依托进行缜密的分析。例如论述钱氏与佛教各宗派之关系一章,著者对数百篇有关作品一一爬梳搜剔,清理出钱氏与明末四大高

僧以及贤首、临济、曹洞诸宗派的交游、是非纠葛等鲜为人知的内情，对钱谦益逃禅的泛说作了清晰的交代。钱谦益的佛学思想，作者概括为“返经重教，扬教抑禅”，并进行了深入、独到的论述。钱氏晚年编选的《吾炙集》，所收多为位卑名微甚至身名俱沉的清初诗人的作品，孙著先对“吾炙”的含义进行了有根有据的考论，然后对二十位诗人的生平事迹及与钱氏的关系作了一一钩沉。譬如大育头陀其人，连目前收考最为详备的《清诗纪事》都不载他的姓氏籍里，为了解决这一问题，作者查阅众多文献，终于考出其为张姓，名项印，字太玉，江阴人，大育头陀系其法号，纠正了《清诗纪事》载记之误。《投笔集》被陈寅恪先生称为“南明诗史”，《柳如是别传》考证精详，孙著在此基础上作了进一步的探索，如顾苓认为钱谦益在顺治九年受命联络东南，并得到陈先生的认同，孙著则认为应是顺治六年，通过多方考辨，又举出《投笔集》中“十年老眼重磨洗”、“十载倾心一旅功”、“十年戎马暗青山”等诗句作内证，使其观点坚实不移，这一发现使钱谦益系身永历的反清历史提前了三年，使其入清后的心路历程更加严密清晰。

其三，深入得体的艺术分析。孙著尚没有来得及对钱谦益诗歌进行全面分析，而是修改了硕士论文，把注意力集中于最能标志钱谦益创作成就的《投笔集》上。这一大型组诗是我国诗歌史上罕见的艺术珍品，但对其艺术成就从未有人进行过全面分析，此书在这方面取得了突破性的进展。如意象的特点，作者将这一百零四首诗视为不可分割的整体，认为整个《投笔集》呈现出意象的系列性特征，诗歌主要由诗人自我、复明武装、永历王朝三个主干意象系列构成。分析诗人自我的系列最为精彩，作者认为诗人自我主要表现为一个老翁的形象，老翁又有三层意义：遗民、谋臣、刺船翁，表现其反清复明的深意；又通过绕树三匝之乌和碧海青天之嫦娥等意象作为补充，以表现仕清后又反清过程中的孤独、失落和悔恨等复杂感受。这种分析鞭辟入里，分析方法也得体中肯。

总的看来，这部论著可以说是比较全面地反映了作为明末清初文学重镇的钱谦益的文学作为、贡献，也从这一侧面反映出了明末清初文学思潮发生转变的缘由和若干内情，要了解钱谦益和那个时代文学思潮的转变，是值得一读的。我为孙之梅作出如此的成果而感到高兴，并表示祝贺，也希望她在此基础上继续钻研、开拓，把这一论题做得更加全面深细。

（1996 年 6 月 15 日）

《中国散曲学史研究(续篇)》序

《中国散曲学史研究》是杨栋君的博士学位论文。

散曲是中国文学史上曾经兴盛过的一种诗歌形态，兴起于金元之交，盛于元明两代，清代亦有作手，然亦渐趋消歇，现代只是偶有作者而已。有创作，也就有评论、研究，散曲之批评、研究大体上是与散曲之创作同步的。只是由于在音乐上与剧曲同源，散曲之批评、研究多是包容在戏曲的批评、研究论著中，没有获得独立的地位，直到近世任讷作《散曲之研究》、卢前作《散曲史》，方才成为一门专学，杨栋君称之为散曲学。嗣后，专门研究散曲之学者虽不甚多，然散曲史文本整理、研究之著作却也并不少见。杨栋君的这部《中国散曲学史研究》是对元代以来散曲批评、研究论著之系统研究，初次建构了一部中国散曲学史，这应当说是已往研究者未曾做过的工作，一项具有开创性的研究成果。

杨栋君的这部中国散曲学史虽属草创之作，但却写得相当充实，有相当的学术水平。第一，有关散曲文献的涉猎和采纳是甚为充分的。元代以来散曲批评、研究论著，不独那些声名卓著的，如燕南芝庵《唱论》、周德清《中原音韵》等专书，就连元明间非曲家评论散曲的文字，也大都论及了。第二，杨栋君对所论及的散曲批评、研究论著，特别是重要的论著，都作了认真的研讨，前人已作过

研讨的也都一一重新审视,其中有许多考辨的内容,所作的论断和评价虽然不能说完全正确,但毕竟是他个人的研究心得,并非泛泛之论。第三,散曲原是依附于一种音乐体系的,散曲之学便包括曲律、曲牌、音韵诸多方面的内容。杨栋君依据所论及之论著的性质、内容,对曲律、曲牌、音韵诸多方面的问题,也作了相应的阐释、评论,如辨周德清之所称"中原音韵"为以汴京为中心的北方音韵,朱权《太和正音谱》有曲牌误收、词式错误、正衬字划分失当等疵病。总起来说,这部散曲学史较好地完成了它的学术任务,反映出了中国散曲学生成、发展的历史状况及其学术特征。

更值得称道的是这部《中国散曲学史研究》中对散曲学中一些有争议的问题所作的考辨,既富有实证性,立论有据,又富有思辨性,分析缜密而合乎逻辑,有说服力。譬如对燕南芝庵及其《唱论》成书年代的考证,融合了元代地方名称的特点,包括"燕南河北道"、《唱论》所论十七宫调以及《中原音韵》周德清自序中曾提及刊载《唱论》的《阳春白雪》等多方面的情况,推断芝庵为与著名文人王恽同时的名僧,《唱论》成书约在元成宗大德年间,非常清楚而可信从。再如关于散曲起源问题,已往论著中有源于唐宋大曲、源于北方胡乐等说,近间通行的是多源论。杨栋君首先辨明曲之源应从音乐方面探求,源和流不容混同,继而依据宋金有关文献,具体探讨了北宋以来市井俗曲的情况和词的俗化现象,最后推定北曲系直接源于北宋末年兴起的以汴京为中心的北方城市的通俗歌曲,词之俗化为曲是有条件的,是流而不是源。考辨得相当具体、细致,应该说是最接近事实的。这类考辨都有着极高的参考价值。

任讷先生是现代词曲学大家和散曲学的奠基人。他编辑之《散曲丛刊》收元明清三代散曲作品和自著论说,为现代研究散曲者之重要参考书。他晚年在扬州师范学院(现并入扬州大学)主持中国古代文学专业博士学科点,按照自己的学术设想,先后培养出了数名分别专攻唐戏、元剧、散曲史的优秀博士生,学位论文都写

得相当卓越。杨栋考入该校攻读博士学位时，任先生已仙逝，但他还是坚持已选定的曲学研究方向进行学习和研究，非常执著、勤奋，终于完成了这部论著，亦可谓较好地完成了任先生遗愿中一项研究课题。

杨栋君这部论著的前几章已选入教育部社科司主持的《高校文科博士文库》，将由高等教育出版社出版。他在攻读博士学位期间，我以兼职忝居指导教师之列，他曾来山东大学研修二年，并协助我做了一些指导留学生的工作。我觉得此论著仅出版前几章，后面几章尚不得问世甚为可惜，所以烦请山东大学出版社出版，虽有镜分之病，两者相合亦可见全璧了。

（1998年8月6日）

《东周列国志(缩写本)》前言

曾经有过多位亲戚朋友,让我给他们的正在上中学的孩子推荐几本课外阅读的文学作品。我为他们开列的书目中,总少不了一部《东周列国志》。这并不是由于我特别偏爱这部中国古代小说,而是我觉得它是部叙述文字较为通俗、故事情节最贴近历史真实的历史小说,其中有许多长期脍炙人口历史故事,既可以从中获得一定的历史知识,又可以增长为人处世的智力,增强自强向善的意志,具有多方面的文化功能。对尚未涉世的青少年来说,读一读这部小说是会有许多益处的。

《东周列国志》是清人蔡元放在明末冯梦龙编写的《新列国志》的基础上稍加修改、润色而成的一部历史小说。它叙写的是古代的周朝从周平王由镐京迁都洛阳后(史称东周)由尊而卑,由合而分,各地方的诸侯国竞相争强图霸,到秦始皇统一中国近六百年的历史过程,重点是春秋五伯(齐桓公、晋文公、秦穆公、宋襄公、楚庄王)争霸,战国七雄(秦、楚、燕、韩、赵、魏、齐)争强,中间穿插了其他较小的诸侯国如吴、越的兴亡。这部历史小说的创作,采取的是据史演绎的路子,主要是依据古代的史书,如《左传》、《战国策》、《国语》、《史记》,并参照《晏子春秋》、《吴越春秋》、刘向《说苑》等书,用半文半白的语言,演绎为叙次井然、较为生动的长篇故事,而

不采用以前的小说(如《七国春秋平话》、《列国志传》等)中与史实不符、过于荒诞的情节。虽然,其中也有少数情节,如老人鬼魂结草报魏颗之恩的情节,纯系出自传说;书中的许多人物对话,史书未载,也当是作者添加进来的。但是,就历史的大节而言,却没有对史书中所载历史实况作重大的改造,书中所叙写的人物、事件,大都是真实的,由众多的人物、众多的事件形成的东周时期诸侯纷争此盛彼衰、彼兴此灭的历史状况,也基本上是真实的,至少可以说符合史书中所记述的历史真实。《东周列国志》可以称作一部真实的东周一代的历史画卷。所以,有人称它为"白话历史",许多评论者认为它的主要价值在于普及那个时代的历史知识。

《东周列国志》又毕竟不是一部历史书,也不只是有普及历史知识的功用。它是依据史书写成的,但却将史书中的简要的记录变为较为细致的形象性的描述,使历史故事化了。其中不只采纳了一些不纯粹是史书中的出自传说的情节,并且多有作者为了使故事血脉贯通而增添的细节,以及随处可见的对人物举止、场面景象的形容,大量的人物话语也大都是作者代拟的。这样,故事化了的历史比史书记述的历史更具体生动了,《东周列国志》也就有了小说特征。蔡元放曾说他最后编定的这部书:"要说它是小说,它却件件从经传上来","若说是正经书,却毕竟是小说样子"。(《〈东周列国志〉读法》)这种模棱两可的话,意在说明这部书的特点:内容是真实的历史,而文体则是通俗小说。不过,这还说得不是十分到位,他还没有说出或不肯说出书中叙述的历史并不完全是真实的历史;只说"小说样子",也只是就《东周列国志》的文体特征而言,还没有触及更深层的问题。

《东周列国志》叙述的历史虽然从总体上、大事上说是符合历史的真实,但就局部、细节方面说,却有不少地方突破了历史的真实性。譬如叙宋、楚盂地会盟和泓水之战,着意写出了宋襄公的自负而迂阔,作为宋国失败的因由。先是宋襄公轻信楚成王的友好,

轻车赴会,不做任何防备,还谨防劝他乘兵车、设伏兵的人破坏了他的“信义”,结果被执,受了一场羞辱。两国交战,他在旧战车上竖立一杆大旗,上书“仁义”二字,不待楚兵全部渡过泓水,列好阵势,执意不击鼓出击,反而连连斥责劝他及早出击的臣子“贪一击之利,不顾万世之仁义”。这个宋襄公竟然迂阔到如此程度,简直是愚蠢,岂能是历史上春秋五霸之一的宋襄公的真实写照?宋、楚会盟和泓水之战都是真实的历史事件,宋襄公被执、泓水之战失败也是真实的,但实际情况就未必是如此简单了。这类写法显然是离开了作史书的准则,而采用了作小说的常规手段——虚拟、夸张。全书中这样的情况虽然不多,但故事化本身就缺少不了想象性的虚拟,只是有程度上的不同而已。从这一方面来看,将《东周列国志》看作“白话历史”,就不够周到、准确了,还是应当将它当作有实有虚、以实为主的历史小说来读为是。

《东周列国志》叙写了东周一代近六百年的历史。这是一个大动荡、大变革的时代,众多诸侯国的内外斗争接连不断,错综复杂,瞬息万变,其间有许许多多贤愚不同的人物,做出林林总总的可惊可愕、可歌可泣、可鄙可笑的事情。《东周列国志》将史书中记载的事情几乎全都采用了,本着基本不背离史实的原则,有一件说一件地演绎为长篇历史故事,可以说是包罗万象。仅从编织史实的缜密、准确来说,堪称难能可贵。依史演绎,人多事繁,中间不少琐碎事,从文学的角度看,未免显得有些烦冗、沉默,缺少文学的创造性和艺术魅力。它曾受到文学史家的轻视,就是这个原因。但是,作为一部历史小说,而不是一般虚构性的小说,《东周列国志》这种写法,又未尝不是一个优点,就是保存了历史的完整性、丰富性,叙出了东周那个时代的完整过程,众多诸侯国的兴亡始末,及其中发生的大大小小的事件,知识性足以补偿文学性不甚高的缺欠。再说,在历史小说里,故事化的史实不仅比史书的记述更形象化,更生动,也与一般小说中虚拟的故事情节一样有情趣,有意思。譬如

说，从《东周列国志》中就可以领略到许多历史人物的精神、风范，像管仲和鲍叔牙分金之友情，晏婴使楚抗辱之辩才，董狐于史册中直书赵盾弑其君之刚正，西门豹治邺除巫风之贤明，勾践卧薪尝胆之励志，蔺相如两屈秦王之无畏，如此等等，都能给人以有益的启示、激励，也有阅读小说所产生的愉悦感和陶冶性情的效果。

《东周列国志》是出于以史为鉴的宗旨叙写历史的。这本是历史小说的应有之义，《东周列国志》在古代小说中却是做得最好的。它叙写东周的历史，基本上是真实的，也就避免了古代历史演义小说中常有的以某种观念改造历史，以抽象的善恶忠奸道德原则区别历史人物，将历史的盛衰兴亡变化归之于天命、运数几种弊端，叙写出各种兴衰、得失的实际情况和具体因由，具体的鉴戒意义也自在其中。齐桓公称霸于诸侯间，是《东周列国志》中重笔浓抹的篇章，叙写了他受命于危难之际，能不计一箭之仇，任用管仲，齐国遂由乱而治，由弱而强，至于九盟诸侯，一匡天下，建立了煌煌大业。可是，管仲死后，齐桓公宠信了愚庸卑鄙的小人竖貂等，便失去了霸业，竟连自己也不能自保，饿死宫中六七十天，尸虫爬出宫外，方得安葬。书中引髯仙诗曰："四十馀年号方伯，南摧西抑雄无敌。一朝卧疾牙貂狂，仲父原来死不得。"这种感叹就表明了"得贤者胜，失贤者败"这样一个道理。其他，如魏文侯对乐羊战中山信而不疑、任用西门豹治邺，从而在诸侯间声名卓著；秦孝公任用客卿公孙鞅（后封于商，又称商鞅），排除上下的异议，任其雷厉风行地施行变法，从而使地处西戎之地的秦国强盛起来，也说明了这个道理。越国兵败，臣服于吴国，越王勾践被迫入吴做人质，受尽侮辱，返国后志在复仇，卧薪尝胆，积蓄力量，终于灭吴，称霸于诸侯间；而吴王夫差却耽于声色之乐，不理朝政，终于导致亡国。书中也引髯公的诗曰："击剑弯弓总为吴，卧薪尝胆泪几枯。苏台歌舞方如沸，遑问邻国事有无。"这种兴亡的颠倒，不是也说明了一个道理："自强者兴，自怠者亡。"在《东周列国志》所叙述的东周一代的

历史上,可资鉴戒的事情颇多,不能尽述,总括起来,又显示出一个道理,如冯梦龙在《〈列国志〉引首》所说:"历观往迹","胜败存亡之分,不得不归咎于人事"。这个道理虽然不够深刻,但也堪称是至理名言,足以提醒人们:历史是人的活动所形成的,在任何的历史条件下,任何人的得失成败在很大程度上取决于自己的志向如何和努力程度。

这里印出的是《东周列国志》的缩写本,故事更为集中、精粹,丢开了原书中许多不关历史大体的情节,也丢掉了原书中不够清醒、不那么妥当的话语,也就更适宜青少年阅读了。

《中国诗学流变》序

冯仲平的《中国诗学流变》是他在山东大学攻读中国古代文学专业博士学位期间完成的学位论文，获得了答辩委员会的肯定。

诗学是对诗的本质特征、创作、功用的认知和研讨，其中包含着论诗者对诗的期望。中国诗源远流长，篇什浩如烟海，灿烂辉煌。中国诗学也极为发达，著作繁复，众说交错，又互渗互补，在绵长的历史进程中也形成了相当完整周到的体系。

仲平的论文是在研讨了历代诗学的主要论著的基础上写成的，凡是古代有影响的诗说诗论，大都研讨过、论述到了，虽详略不同，却少有遗漏。可见他作此论文是下了大工夫，极其用心的。

顾名思义，论文研讨的是中国诗学的流变。仲平原是学文学理论的，有着较强的思辨力。他坚持以马克思主义的历史唯物主义理论为基础，又吸收了西方结构主义、现象学方法，对中国古代诗学作了系统的观照，撮其旨要，清晰地展示出了中国古典诗学发展演变的态势、轨迹。

论文将中国诗学的发展演变归纳为四个阶段，依次表述为功用诗学（先秦两汉）、宏观诗学（魏晋南北朝隋）、本体诗学（唐宋金元）、深层诗学（明清）。最后又缀以近代诗学，作为“尾声”，从而构成了一个以功用始、以功用终、首尾相应的“怪圈”。这样的表述和

附加一个"尾声",显然是着眼于诗学内容是指向诗之外部功用抑或是诗之本体结构。自然也可以转换视角,作出另一种概括性的表述,并非非如此不可。但是,我觉得这样的表述还是把握住了中国古典诗学流变的基本方面,而且论文对各个历史阶段的诗学所作的分析、论述,是言之有据,论断中肯,并非随意云云。譬如先秦两汉诗学。先秦两汉诗虽然并不全是伦理教化诗,伦理教化诗也不是诗创作的主流,但由于文化学术尚处在兼容互渗的状态,伦理政事密合无间,《诗》被列入经书,成为经学的对象,说诗尽量地不无牵强地附会出教化意义,诗学成为经学之附庸,汉代发展到极端。论文对此作了较具体深入的研讨,就其主导方面概括为"功用诗学",是符合实际的,较之一般称作发轫期无疑深入了一层。

诗学与诗是相互依存、相互影响的。诗学也与哲学、宗教、政治、社会风尚等多种社会文化因素发生联系,受其制约、影响。仲平论中国诗学流变,是一方面以历史的眼光审视各个历史时期的诗学内容及其间之承传因变,揭示出其内容、价值及总体特征,另一方面联系影响到诗学的其他社会文化因素,多方面揭示诗学演变的外部机制。所以论述既有具体实在的内容,又解说得颇周到圆通,无空泛偏激之病。譬如论魏晋南北朝诗学冲破功用诗学的藩篱,走向对诗的全方位观照,主体部分是揭出诗学几个主要内容,即关于诗本体、创作、品评、演变、价值等的理论、主张,加以论析,综合起来,便可见诗学研讨的对象,已扩展及诗之内外诸多关系。最后以"文学自觉与诗学独立"为题,从诗创作的繁荣、批评的自觉、儒学的衰落和玄学风气的蔚兴,进而为哲学思维的渗入、审美意识的转变,多层次地阐明了诗学转变的缘由。其他阶段的论述,也都是这样。统观全文,仲平确实是对中国古代诗学的流变,既勾画出每个历史时期的形态特征,又周纳地揭示出其内外发展演变的机制,建构了一个既有阶段性又有历史联系性、既清晰又浑厚的史的体系。

在这样一个宏观体系的参照下，对一些诗学中的习见的命题、诗说，在论文中也得到了新的诠释、评价。如论文的首章首节就是"诗言志辨正"，对千百年来近乎口头禅的"诗言志"一语，将它放在先秦的历史背景下，联系它最初出处的语境，以及"志"的字义，作出了与后世泛用的意思不同的诠释，认为它不是说诗的创作，而是从诗之运用方面提出来的，原是一个"功用诗学的命题"。在另一章里还有一节"六义新说"，引用《诗大序》、郑玄《周礼注》为据，认为"六义"在先秦两汉功用诗学中，没有"体""用"之分，全都是指运用诗来"辅助政治教化"的方式。两者都是由于诗学的发展，环境的变迁，其内涵才发生了变化。论文中的解释与传统说法不同，可谓别出心裁，但确有根据，也是有道理的。因为一个范畴、命题，内涵指向的变化转移，在哲学史上是相当普遍的现象。再如对晚明竟陵派诗学主张的评价，前人多持否定态度，仲平在论文中却单立一小节，从诗学发展的角度，论述其欲以"凄清幽独"矫正公安派之浅、俗，实为对"性灵"理论之补充，最后说："其理论与实践可以上溯到唐代韩、孟尚奇一派，而缺乏奇崛雄放之气势力度；近承公安派之性灵，而丧失了那种'大放厥词'的胆识气魄，从而躲进了一个幽独凄清的心灵之隅。这是中国古代诗学与创作在性情与意境两个方面努力追求所达到的一个最为深远的地区，是最高层、最末梢，也是最后的绝境。"这既有史的意识，又论得深刻。这类论述，论文中颇不乏见，即便是以往论著中已经多所论及的诗学问题，如曹丕"文章，经国之大业，不朽之盛事"说，禅学思维对诗创作和诗歌理论之影响等等，仲平将它们放进他所建构的诗学流变的框架系统中加以审视，也大都有所开掘，饶有新意。

仲平将中国诗学流变的轨迹，归结为一个以功用始，以功用终的"怪圈"，并且说论文就是"以'怪圈'理论透视中国诗学流变的秘密"。论文中确实是揭示出中国诗学流变的情况、秘密，但是，不用"怪圈"的框架、理论，秘密也是可以发掘、探求出来的，论文的丰富

内容便说明了这一点。不知仲平以为然否？

（1999 年 9 月 28 日）

《聊斋俚曲集》序

蒲松龄的名字在人们心目中是与《聊斋志异》联系在一起的。蒲松龄正是以谈鬼说狐的这部半笔记半小说的书而名扬四海、名著文学史册的。

蒲松龄并不只是创作了一部《聊斋志异》。他在中国古代雅、俗文学的各个领域里，都曾试其身手，都作出了不寻常的成就。除了《聊斋志异》，令人注目的是他用当时当地流行的民间曲调和方言土语写成的十几篇俚曲作品。

蒲松龄少年时期受到乡村文艺的熏陶，会唱民间小曲，读书识文后也曾自撰新词，早年就写过小戏、俚曲作品，当地名流唐梦赉写的《七夕宿绰然堂，同苏贞下、蒲留仙》一诗中，有"乍见耆卿还度曲，同来苏晋亦传觞"一联，上句用宋代词人柳永之字指代号柳泉的蒲松龄，"还度曲"三字便说明他早有此好，并且颇为人所知。但是，名载蒲松龄墓碑背面、足证确实为他所编写的十几篇俚曲作品，却大部分是他在《聊斋志异》的创作基本结束之后创作出来的。近世中外研究者的考证，结论大体上是一致的。

蒲松龄作《聊斋志异》，虽然早年曾受到友好的或不友好的非议，他也产生过"平生所恨无知己，纵不成名未足哀"(《偶感》)的苦恼，但后来情况却逐渐发生了变化，文名日起，先是受到当地名流

乃至国内诗坛大家王渔洋的称赏，曾“点志其书”，不久有省里的官员喻成龙慕名相邀，做了几日济南臬台署中的座上客。随后，又出现了一位极热诚的崇拜者，济南高门名士朱缃为之倾倒，想方设法与之结交，在数年间执著地借阅并抄录了《聊斋志异》全书。这种种迹象表明，《聊斋志异》是具有极大的文学魅力的，蒲松龄也曾为此感到颇为欣慰，意识到自己的创作是成功的。

蒲松龄何以又在年及花甲之时在创作上改弦易辙，大作起通俗之至的俚曲来的呢？他的儿子蒲箬在《柳泉公行述》中说：

> 如《志异》八卷，渔搜闻见，抒写襟怀，积数年而成，总以为学士大夫之针砭。而犹恨不如晨钟暮鼓，可参破村庸之谜，而大醒市媪之梦也，又演为通俗杂曲，使街衢里巷之中，见者歌而闻者亦泣，其救世婆心，直将使男之雅者、俗者，女之悍者、妒者，尽举而匋于一编之中。

蒲箬这段话非常中肯，确实道出了其父写的这两类作品本质的差别。从文体方面说，《聊斋志异》语言古雅，行文简洁，中间还用了许多典故，读书不多的人难于读通，更难识其中滋味。俚曲作品语言通俗鲜活，可以演唱，即便不识字的农妇市媪也是可以完全听得懂的，倒是别的地方的文人学士不大能懂得其中的许多方言土语。从内容方面说，《聊斋志异》是“渔搜闻见，抒写襟怀”，前者多奇闻异事，后者假狐鬼故事，出脱的多是失意文人遭遇的悲哀与向往，篇中的主人公多是像蒲松龄一样的文人，其中虽然不乏针砭现实的内容，但关乎平民百姓生活内部的问题的却比较少。蒲松龄晚年写的俚曲作品，不少是根据《聊斋志异》中的几篇故事改编的，主题趋于集中，内容更加实际，不外乎反映百姓间由黑暗官府的压榨、家庭关系中的不伦所造成的不幸。联系上述两个方面则可以看出，蒲松龄由大半生执著创作《聊斋志异》到晚年大写俚曲作品，表明他的文学思想发生了很大的变化，由假谈鬼说狐以抒孤愤，完全倒向为民众而创作了。

蒲松龄文学思想的这种变化并非偶然。他生长于贫困的农村家境贫寒，在科举中挣扎了大半生，最终未能博得一第，进入仕途。这对他说来，未免是一大憾事，一大不幸。然而，正是由于他未能进入仕途，也就没有改变其原来的平民百姓的社会地位，生活上没有与普通民众拉大距离，思想感情没有割断与普通民众的联系，考虑问题没有丢开百姓的立场和眼光。这在他的言行、诗文以及《聊斋志异》里，都有所反映。

蒲松龄文学思想和创作的这种转变，发生于他年及花甲之际，与当时淄川一带地方发生的一场特大灾荒更有着直接的关系。那场水旱交错的灾荒，持续了三四年之久，庄稼不收，百姓断粮，纷纷逃亡，饿死者遍于道路中，曝尸省城济南街头，卖儿鬻女者自不必说，甚至出现卖人肉、食人油的现象。蒲松龄身为大缙绅之家的西宾，没有受到饥饿的威胁，但也不能不忧心如焚，情不自禁地关注着处在死亡线上的黎民百姓，将所耳闻目睹的种种惨状，形之于诗，写下了大量的记灾诗篇；记之以文，写有《记灾前篇》、《记灾后篇》等文章，给后世留下了关于那场灾荒的翔实记录。正是那场灾荒强烈地触动了他的神经，促使他更加关注劳苦大众，要为他们写作通俗易懂、喜见乐闻的作品。与此同时，他还写了《日用俗字》、《药祟书》、《农桑经》等文化科技普及读物，以便于民众识字、治病、种田、植桑养蚕，证明他晚年确实是倾心于为民众写书。从这个角度说，蒲松龄最堪称是人民作家。

既然如此，蒲松龄何以是以《聊斋志异》著称于后世，其影响远胜于他的俚曲作品？我想，这原因与俚曲这种文体有关，供演唱的作品不便于阅读，大量的曲文没有了音乐的效果，在叙事作品中反倒变成了累赘，至少是延缓了情节的进展速度。喜欢读小说的人众多，喜欢读剧本的人就少得可怜，就是这个道理。蒲松龄的俚曲作品用的是淄川方言土语，当地读起来、听起来，鲜活生动，而对外地人就成为一种障碍，难明一些方言语词的含义，领会不到其鲜活

生动之趣。这便限制了聊斋俚曲的流传，也造成后世操品评之权的文人对它们的冷漠，辜负了蒲松龄为民众而创作的苦心。

淄川蒲氏后裔蒲先明，也是淄川人，并多年潜心研究蒲松龄的著作且饶有成就的邹宗良，二人携手对聊斋俚曲进行整理、注释，不言而喻，先天条件是非常优越的，这部《聊斋俚曲集》的出版，一定能够使今天的读者顺利地阅读、欣赏这部古代俗文学的珍品，有补它已往流传不广的遗憾。

（1999年7月24日）

《魏晋南北朝志怪小说通论》序

这本《魏晋南北朝志怪小说通论》是张庆民在山东大学攻读博士学位期间撰写的学位论文。

魏晋南北朝志怪小说，自鲁迅先生从《太平广记》诸类书中辑出唐前古佚小说36种，出版时题作《古小说钩沉》，嗣后作《中国小说史略》列专章评述之，遂成为文史研究的一块有待熟耕的土地。在20世纪大半个世纪里，在这块土地上耕耘的学者颇不乏人，论著相继问世，不乏学术厚重的力作。庆民鉴于前出之论着重在专书之考论，小说史（包括通史、分体史、断代史）也大都是逐次考论有辑本传世之志怪书，综合论述魏晋南北朝志怪小说之文较少，且有待于深入研讨，是以选择了这样一个课题，要从总体上揭示出魏晋南北朝志怪小说纷繁多样的风貌、创作特征及其在中国小说史上的历史地位。

庆民论文的一个基本特点，是将魏晋南北朝志怪小说，依照其宗教信仰倾向，分作古代宗教志怪、道教志怪、佛教志怪三类，分别进行考察、论述。魏晋南北朝志怪书是产生于那个历史时期几种并行的既有竞争也有融合的宗教信仰的土壤中，不同的宗教信仰衍生出的神鬼怪异故事，内容和形式上都有不同的特点。以宗教信仰倾向分类，较之传统的文体分类，即分作记怪异事、地理博物、

杂史杂传三类，更有根本性，便于深入揭示魏晋南北朝志怪小说兴盛之原因、盛行之状况以及三类志怪各自的特征。庆民的论文便说明了这个问题。

庆民的论文与前出之论著不同，是将古代宗教志怪作为一类单独考察的。鲁迅先生在《中国小说史略》中说："中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽；会小乘佛教亦入中土，渐见流传。凡此皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋讫隋，特多鬼神志怪之书。"（第六篇《六朝鬼神志怪书》）说明魏晋南北朝志怪小说的兴盛，是古代宗教、道教、佛教三种宗教信仰合力的结果。而近世研究论著多将魏晋南北朝志怪小说兴盛的原因，主要归之于道教、佛教的昌炽，忽视了古老的宗教信仰虽在历史的进程中有所演变，却仍然弥漫于魏晋南北朝时期的社会生活中，表现于多种文化领域中，上层文士的变异之谈与占卜、相术等数术方技之风，都是源于古代的巫术和天人感应之说，也是志怪小说盛行的基础和动因。志怪小说有许多灾异、祥瑞、感生故事，大量的与数术方技有关的故事，都是由之而出，并带着古代宗教信仰的印记。庆民论文中有这样一段话："古老的天帝信仰与政教人伦的互渗，使得汉代建立起新型的阴阳灾异天人感应神学；而万物有灵论则不断衍生出许多关于精魅幻化的故事流传民间；鬼神信仰则在汉代幻构出冥府泰山君的鬼话。降至魏晋南北朝，衍生出大量变异怪诞的故事，衍生了大量的变异之谈的志怪书，成为宗教史、文学史上的一大景观。"应当说，这个说明概括得相当周到、深切。

庆民分论三类志怪小说，有一种固定的程式，首先介绍宗教兴盛状况，次谈志怪书创作与传播，再论述志怪之幻相，最后揭明志怪故事之范型。这种论述程式，表明其论述是从宗教信仰内容逐次转到小说文本上来。宗教与文学在志怪小说中是结合在一起的，志怪小说是宗教与文学相结合的一种形态。由于魏晋南北朝时期三种宗教信仰交相活跃，导致了志怪书的大量产生，小说得到

了发展的机会。宗教借助语言文字的功能制造自神其教的神秘幻相，不仅规定了小说的内容，也在重复性的演绎其幻相之中形成了一些故事范型。如古老的天帝崇拜和天人感应神学，便衍生出体现其教义的或为天象昭告人事，或为人之精诚感天之应验范型；道教的神仙之说，诱人入道的故事，不外美化仙人仙界，鄙弃世俗人生，所编织的故事便不外乎神仙洞窟型和度脱成仙型；佛教的轮回说和地狱相，使其教徒编织的故事万变不离其宗，形成阴阳交错的果报型。这些志怪范型既经形成，也就有着相对的稳定性，文学价值增高，原始的宗教信仰意义减弱，成为后世志怪传奇一类小说创作的张本，其他文体的作者也时而采纳、借用之。庆民论述的这种程式，正适宜显示出志怪小说发生、建构的实际过程；揭示出魏晋南北朝志怪小说的基本范型，也就显示出它们在中国小说史上的开辟意义。

庆民分三类宗教信仰下的志怪小说，并没有固执地将志怪之作完全视为自神其教、明神道之不诬一途。他十分尊重历史文献所提供的信息，并如实地揭示出来，作出中肯的判断、论述。譬如论文中有一节专论“《搜神记》撰述的二重性”，就《搜神记》中若干记述和干宝自序，作出干宝作《搜神记》是徘徊在历史哲学思考与文学审美愉悦之间的认识。第四章第二节论魏晋南北朝佛教志怪之撰述，分析出其中既有僧侣佛徒以僧传弘教者，也有士族宗室编撰释氏辅教之书，也有文人编撰佛教志怪以赏心者，这后一类的编撰者没有宗教徒的那种执迷，小说的意味和叙事之委曲也就增强了，如被《四库全书提要》称之为“亦小说之表表者”的《续齐谐记》。又如第三章中论“博学家与道徒作品之分野”，谓博学家之志怪不仅“博”、“杂”，而且出于保存典籍的责任感和对怪异之说的好奇心，还富有历史内容和真实性，与道教徒自神其教的志怪书有鲜明的差别。这是庆民从张华《博物志》与葛洪《神仙传》的对比中得出的认识。鲁迅在《中国小说史略》里曾说：“若为赏心而作，则实萌

芽于魏而盛大于晋，虽不免追随俗尚，或供揣摩，然要为远实用而近于娱乐矣。"其实，这也是宗教与文学的关系之演变的合乎规律的历史走向。庆民将魏晋南北朝志怪小说连同其类乎史传的叙事法，概括为中国小说的"蜕变期"，是极有道理的。

(2000 年 4 月)

话本小说史研究的转型

——《话本小说的历史和叙事》序

王昕的这本论话本小说的历史的论著，早在她在山东大学攻读博士学位期间便已经基本完成了初稿。我也早就希望她能够再做些补充、修订，争取早日发表出来。怎奈她毕业后去了一家报社，采编工作繁忙，直到五六年后，改调到大学中文系任教，才又重新拾起文稿，完成了修订工作。

我当初希望王昕早日修订发表出来，是我觉得她论述话本小说的历史演变很有特色，具体细致，颇多以往的论著没有讲过的见解。时光过去五六年了，虽说这期间研究同一课题的论著又有一些发表出来，我还是觉得这部论著的特色、新意，仍然没有褪色，一些前出的论著未曾讲出的识见还是未经人道出，至少可成为新范式的一家之论。

王昕的这部论著实际上就是一部话本小说史。虽然从章节布局的大轮廓看，与时下的小说史并没大的差异，依旧是从宋元话本逐次论述到清中叶标志着这种文体的消亡的拟话本，但从细目上看，则不难发觉其论述的角度、方式与已出小说史大为不同了，不再是依时间的先后分别评论小说作品的思想意义和艺术成就，在那里往往是重在评价，而且是以肯定性的评论为主。王昕则是着

重从作为小说创作的基本手段之叙事的角度，考察早期话本小说和后期的拟话本小说各自的叙事话语的特征，并且时而有不同作品之间的比照。角度的新变，自然就进入了前出之论著没有认真研究过的领域，从而获得了新的认知。

王昕对脱胎于说话人口述的早期的话本小说，称之为职业化的叙事，固然并非首创，但她就其文本，不仅从叙事的角度重新论述了以往学者作过研讨的由说话的职业需要而形成的文本体制上的特征，如正文前面往往缀以入话、头回之类的附件，还更为用心地研讨了其内部的叙事机制、套路，总结出了几个特点。援引原文，会费些篇幅，我概括地复述一下，王昕提出了这样几点：早期的话本小说基本上是叙述故事，受师传或移植材料的限制，带有一定的被动性；叙事者都是以旁观者的姿态，有意与所叙之事保持着距离，重在叙述人物的行为和事件的过程，而疏于对故事中人物的内心世界的体察、关怀；叙事者以插话的方式介入，尽管时而有警示、教训性的套语，也主要是为了调节叙事的节奏，转换话头，推动情节的进展，无意去造成一个有道德意义的主题。这些进入了小说创作论的论述，在显示话本小说的历史轨迹方面，无疑有着不可或缺的意义。

对“三言”的研讨，自然要困难得多。这不仅因为这其中的作品数量多，更由于其中有多个时代、多种类型的作品。王昕聪明地选择了几个切入点，如题目的改定、编者对四篇早期的话本小说的改制、学界基本认定为冯梦龙的拟话本，特别是小说中人物与情节的关系问题，经过选择解析，揭示出了明代话本小说的叙事方式、叙事焦点、叙事结构诸个方面的变异与转化。论著中作出的分析、判断，诸如叙事者已能够较为从容地从主观意图和理解出发，阐释和增删所叙材料；对人物命运的关怀和对人物性格的塑造，逐渐摆脱了对故事情节的依附，在文本结构中占有了相当的地位；叙事者已经更为自觉地或运用早期话本小说套路、套语，或增加细节和渲

染场景，来建构小说的意义价值，有的还不惜加入冗长的议论，进行思想灌注和强调，来支持主题观念对读者思想的影响，这一切显然都是话本小说由于文人参与整理、创作的初始阶段所产生的现象，一方面尚处在蜕变期，程度不同地承袭着早期话本小说的一些叙事模式和旧套路，另一方面又开启了拟话本小说创作的一些新模式、新套路。主体性的增强，既为后来的小说创作提供了活力，也伏下了话本小说的衰落、消亡的文学的内因。

王昕的这部论著的优长处，还在于论述始终是根植于对具体作品的解析中，所以作出的论断大都是从对具体作品的解析中水到渠成般地引申出来的，比上面经过我抽象化的表述要丰满细腻得多。王昕有较为敏锐的艺术感觉，用心甚细，颇能于文本结构的隐微处发现一般读者、囫囵地评论作品的评论者往往视而不见、习而不察的问题。譬如，话本小说中绝大部分是全知视角的叙事，王昕却从中发现了几篇小说采用了控制视角叙事，如《简贴和尚》犹运用得非常成功，说明题材对小说的叙事方式有一定的规范性，后来的公案、侦探小说大都如此，正源于此。对《沈小官一鸟害七命》，王昕注意到了正文前面的篇首诗和全篇结尾部分对故事的意义的提示不一致，以及中间叙事中的插话的零乱，认为叙事者并不看重所叙故事有什么主题意义，只是随着故事的进展就一事论一事地随意表示点意见而已。这也正是早期话本小说的一个特点。王昕解析《蒋兴哥重会珍珠衫》，特别分析了故事开头部分的两个情节：一是王三巧与行将外出经商的丈夫分别时，依依难舍，相约归期；二是分别后王三巧渴望丈夫归来，耐不住去占卜，相信卜者之轻言，时常走向前楼瞭望。认为这是叙事者加重叙述这样两段情节，用意在于为王三巧后来的失节作些开脱，使她与丈夫之间的道德水平的落差得到些平衡，既为最后的重圆作了铺垫，又超越了世俗观念，写出了市井间真正的妇女，道德观念的变化也正从这种艺术处理中显现出来。此小说的作者显然具有主动驾驭材料、注

重写人物的意识。

论著中对李渔小说的解析尤为精到。李渔是清初文人奇才，小说创作有突出的个性特色。近些年来，评论李渔小说的论著不少见，虽然不乏高明的分析，但嫌不十分到位，无法说明这样一位结撰小说的能工巧匠，何以他的30篇小说竟没有能与“三言”中几篇脍炙人口的名篇相媲美的？仅仅归咎于他的玩世思想和文艺上的娱乐主义，应当说尚未触及小说创作中的基本问题。王昕正是从这个角度，揭示出李渔过度地夸大了文艺创作的主观性，突出了其叙述行为和内容的人为性和游戏性，成为一种主观武断的叙事，随心所欲地支配人物，制造情节，人物和事件程度不同地失去了客观性，成了表现其理念化的经验和调侃人生的情趣的木偶戏，不乏智慧、谐趣，却少了些沉思、深情。我认为这是切中肯綮的。

王昕这本话本小说史，自然还不丰满，论述话本小说的历史进程，还是取样式的，许多现象未曾论及，但着意于小说创作的根本——文学叙事的演变，各个历史阶段的小说特征便凸显出来，话本小说创作的演进轨迹也清楚可见。我觉得这本并不够厚重的话本小说史，却代表了小说史研究的新趋势，预告了小说史著作的更新转型。

话本小说是一片广袤的还未经熟耕的土地，还有许多有待作艺术的耕作的空间。希望王昕沿着自己的路子，继续探讨，取得更多、更丰富的收获。

(2001年6月30日)

《中国古代小说叙事研究》序

王平君多年来一直在中国古代小说研究领域里尽心耕耘，前已先后出版了《聊斋创作心理研究》、《中国古代小说文化研究》等多种论著，现在又推出了这本《中国古代小说叙事研究》。作为年辈略长于他的同行同事，我很欣赏他做学问的勤奋、执著和敏捷，读书快，领悟快，选题总是紧跟着文学研究演进的锣鼓，脚踏实地却又似乎是不甚费力地作出新的成果来。

叙事是人类使用文字最早的也是基本的一种行文之法，应用文字用之，史书记事用之，小说创作更是靠它演绎故事。中国自古有尊史的传统，史传文学特别发达，由史传文学蜕变为独立的文体的小说也堪称繁富、辉煌。在此基础上，我国古代的史论家、文论家、小说评点家，也早已注目并议论到叙事之道和叙事之法。如果说史论家限于史学的性质，所论主要在记事准则和行文的层面，而小说评点家则进入了文学批评鉴赏的境界，触及现代叙事学所论及的一些范畴、方法，但由于大都是粘缀于小说的具体情节里，颇多启发性，能将读者引入叙事艺术的审美愉悦中，却缺少综合概括，没有形成理论体系，所以也未能让人意识到叙事为小说的一个基本特征。

西方叙事学也是上个世纪中期方才建构起来的，是文学批评更加注目小说文本的创作行为和结构形式的结果，而这也正好抓住了作为叙事文学的小说的基本特征和创作命脉。叙事学提出了“叙事视角”、“叙事时间”、“叙事结构”等多个范畴，揭开了小说作者与叙述者与被叙述者、所叙之事与其事之原生态之间的错综关系，并总结出一些法则、范式。叙事学所提出的范畴、法则、范式，给解析小说提供了文体内层结构及叙述方式的思路和观察点，使解析小说文本超越内容而偏重注目于叙事行为，如叙事谋略、叙述方式方法的特征，从而也就超越了传统的感悟感知式的解说，变得更加精细了。但它是就西方近世小说总结的，不可能概括进小说叙事的全部问题和情况。

这些年来，运用西方叙事学的理论方法研究中国古代小说的叙事问题，已有多种论文和专著了，有的是论述一部或一类小说的叙事特点，有的是结合中国古代的叙事作品研讨叙事学的问题。王平君这本论著的特点是参照西方叙事学的理论范畴，研讨了中国古代各类小说的叙事特征。由于他在这个领域里已耕耘多年，凡所论述到的作品都认真阅读过了，无论是综合论述，还是对具体作品分析，大都把握得比较准确。由于他参照西方叙事学的理论范畴，专就叙事的诸方面作分析、论述，所以书中多有已往小说史、古代小说论著未曾触及、论及的内容。

我特别看重的是王平君不是机械地照搬西方叙事学的理论范畴，将中国古代小说装进西方叙事学的诸范畴、公式中，而是立足于中国古代小说的实际，作出符合实际的分析、归纳和总结。这一点，突出地表现于第一章对“叙述者”的辨析中。西方叙事学提出“叙述者”的问题，意在说明叙述者并不等同于小说作者，无论是隐形的还是显形的，都不过是作者出于叙事谋略而设定的一种视角、语调的投影。王平君没有受其限制。他就中国古代小说的实际情况，总结出四种类型的叙述者，分别称之为“史官式”、“传奇式”、

"说话式"、"个性化",并分析、论述了各自的特征。所谓"史官式",是说中国最早的文言小说之叙述者与作者为一体,叙事方式一如史书,直叙其事,谁也没有意识到要特意设定一种叙事视角、语调。到了唐人"有意为小说",这种叙事模式自然就程度不同地打破了,变得复杂起来,重要的一点是叙述者也成了被叙述者,叙述者与作者开始发生裂变。所谓"说话式",是指话本小说中叙述者并不隐藏于叙述行为背后,而是以说书人的身份,置身于所叙之事外面,又时而在叙述中介入,作解释说明,发表评论,还似面对听众,与读者进行交流,保存了说话人职业化的叙述特点。第四类称名"个性化",虽然尚嫌笼统,但也反映出实际情况:小说成为作家个人的事业,由叙事角度、语调投射出的叙述者,也就失去了类型化、职业化的特点,随作家的性情、谋略而多种多样了。王平君的分析、论述,自然不免还有不足之处、可商榷之处,但他从研讨"叙述者"的问题,总结出中国古代几类小说的叙事特征,大体上还是符合实际的,也是有意义的。

王平君的这本论著还有一个特点是,研究的对象涉及多个时代、多种类型、多部经典性的作品,在同一范畴中按时序逐次分析、论述,也就从共时性的研究通向了历时性的研究,具有"史"的性质和意义。上述对"叙述者"四种类型的分析、论述,就表明了这一点:唐人传奇突破了"史官式"叙事模式,一些小说中叙述者也成了被叙述者,尤其是第一人称"予"叙"予"之事的作品,作者与叙述者不再是同一体,正是"唐人始有意为小说"的突出表征,文言小说的演进之迹,清晰可见。其他几章也是如此,如第六章中辨析章回小说叙事结构的三种方式,由《三国演义》、《水浒传》之缀段式,到《金瓶梅》之辐射式,再到《红楼梦》之"网络式",虽然叙事结构与题材有直接关系,叙事结构应与所叙之事相适应,但章回小说叙事结构的变化,也毕竟反映出叙事能力的提高。王平君的这本论著实际上也是从叙事的角度,理出了中国古代小说发展演进的历史轨迹,

而这也正是已往的小说史所欠缺的。

(2002 年冬)

《袁枚诗论》序

石玲接触袁枚是从她在山东大学攻读博士学位期间开始的，学位论文论的是袁枚的诗歌。她获得学位后，在山东师范大学任教，仍然执著地在这个研究课题上继续耕耘，反复解读有关文献，修订、丰富学位论文，不觉过去了五六年的时间。当我浏览过这部行将付印的书稿后，不觉为之一喜：比起当初的学位论文又有了显著的提高，论述得更加细致、圆通、深切了。

袁枚是清中叶最富有个性和才情的文学家，近世文史界的学者还推举为伟大的思想家。然而袁枚一生举止言行颇有些超乎常情常理和自相矛盾的地方。他决绝官场，却不耐寂寞，不去做隐逸高士。他尊孔，又疑孔；不佞佛，也不辟佛；攻击程朱理学，要颠覆其“道统”，却又痛恶明代“异端之尤”李贽，称之为“奸猾”、“妖魅”。他尊情重欲，不讳好色，强调“情所最先，莫如男女”，又将“情”放大到“圣人治天下”之心，为尊情重情找到了神圣的依据。他同情妇女，赞赏女子之才，收了许多女弟子，与旧的“女子无才便是德”的观念相异，却又以尚无子嗣为由，先后娶了数位小妾，而且还喜欢追求美妓，颇为人所诟病。一代旷世才子的袁枚，就是这样一位思想、行事从常情常理的眼光看难以说他是伟大还是庸俗的人物，只能采用简单的二分法，说他是既伟大，又庸俗。

石玲论述袁枚，虽然偏重在诗作、诗论方面，但视角却触及了袁枚生平行事和心灵世界的诸多方面。我觉得最可喜之处是没有简单化地将看似矛盾的现象完全割裂开来，褒其美，贬其丑，发扬其精华，批判其糟粕，或者大谈其进步性，结末以难免有其"历史局限"云云了断之。她是就袁枚事迹、作品的实际内容，做出历史的辨析，而且论述得比较贴切，揭示了以往研究者所未曾揭示出的历史内涵，或者是补证了以往研究者已经意识到了但却语焉不详的认识。这里举两个例子。

袁枚抨击程朱理学是顺应了时代的进步思潮，但却又深恶、批判程朱理学的先行者何心隐、李贽等人，而他自己的言行何尝不与何心隐、李贽的言行骨子里有很多相似之处，直可以说实为一脉相承。这种现象怎样理解？石玲在《我在故我思：一个思想着的诗人》一节里做了合乎历史逻辑的解释：袁枚对程朱理学的批判是历史前进的要求，而对晚明"狂禅"、"异端"的扬弃，是对晚明兴起的人文思潮做历史的修正、调整，褒其内核，而弃其偏激，用石玲的话说，"具有一种真与美的趋向"。这种否定之否定，正是包括思想史、文学史在内的一切事物发展的辩证规律。读完这一节，我萌生了一种联想：袁枚现象深层底蕴及其表现形态，并不是袁枚所独有的，在清中叶的文学中还程度不同地表现于其他作家身上，表现于诗歌意象和小说人物性格中。这倒是个值得研讨的一个题目。

石玲论袁枚诗歌的历史地位，揭明其从晚明走向近代的过渡意义。前出的评论袁枚诗歌的论著自然已经说到其思想和艺术方面的特征及其渊源、影响，说到具有诗歌解放的历史意义。石玲的论述则更为认真，从诗作的精神内涵、美学特征、题材的平凡、意象的减少、语言的白话化等多个方面，也就是从诗歌结构的最里层到最外层，全面显示出袁枚诗歌摆脱传统的理念，突破传统的格调、格律，通向现代诗的历史大趋势，把这个中国诗史中一个有意义的课题突显出来了。

我为石玲在袁枚诗歌研究中做出的成绩而高兴，祝愿她继续努力，取得更新的研究成果。

（2003 年 5 月 31 日）

《数理批评与小说考论》前言

我与贵晨相识有二十多年了。我和他都是在大学中文系教中国古代文学的，虽说不在一个学校，交往也算不上密切，但专业相同，研究方向一致，都偏重在中国古代小说方面，少不了时常有些往来，彼此是比较熟悉的，关系相处得还比较融洽。

我年长贵晨十数岁，职称也往往比他先登上一步。记得上个世纪 90 年代初，在一次评审他所在的学校的古代文学专业的学科建设的会上，我在发言中竟然顺口点到了贵晨的一部专著的不足之处。就我本意而言，是在说明像他做的那样一个课题，还可以做得更好，更有学术价值。但是，当众挑出人家的缺点，是会使人感到甚是难堪的，会后便自感失言，悔之不迭。难得的是贵晨并没有介意，当时没有表露丝毫不快，事后也没有私下里表露过不满，两人之间没有留下一点点芥蒂。

二十多年来，贵晨一直在中国古代小说研究领域里辛勤耕耘，屡屡有专著、论文发表，成就甚为可观。凡是我感到有兴趣的，也就是我做小说研究理应注意的题目，我大都浏览过，有的认真地阅读过，给我的印象是贵晨治学非常勤奋，认真钻研，用心甚细，每每于研究者所忽略的地方抉出问题来，凡所考论大都是他认真研讨过的富有探索性的所识所见，并且对中国小说史的研究有实实在

在的参考价值。

就我比较关注的《三国志演义》的研究来说，它是中国古代小说中第一等名著，近世研究论著甚多，难以有所突破和超越，贵晨却仍然相继作出几点有意义的考论。

关于《三国志演义》的作者罗贯中的问题，自上个世纪30年代以来，研究者几乎是无一例外地将当时新发现的《录鬼簿续编》里记载的罗贯中，径直视为《三国志演义》的作者罗贯中，而不计较《录鬼簿续编》中并没有说罗贯中作有《三国志演义》。贵晨经过对照、分析，揭出其间并不相吻合的地方，认为将两者判定为一人，缺乏实在的证据，遂提出了颠覆性的质疑。自然，事情比较复杂，由于文献的不足，这个问题现在尚不能作出肯定性的或是或否的结论，要真正解决这个历史疑案，还有待于发现新资料，作进一步的研讨。而贵晨提出这个问题，正有着引起研究者要正视这个问题，有必要作进一步的研讨的积极意义。

再是关于《三国志通俗演义》基本成书年代问题，也有多位研究者作过考证，意见是不一致的。我也曾经从嘉靖刊本中所引诗赞的作者、小注中的地名注释等几方面，推定这部小说基本成书于元末，并且自信一条注释"治头大祭酒"为"即万户侯之职"的小注，是非元人不能如此注释，小说当成书于元代的铁证。贵晨广泛博览，于明初瞿佑的《归田诗话》里抉出"吊白门"一则文字，对其中所引元人陈孚的《白门》诗、张宪的《缚虎行》诗，以及又从张宪的《玉简集》检出了《南飞乌》一诗，综合起来作了深细入微的分析、辨证，推定《三国志通俗演义》基本成书的下限为元泰定三年(1326)。贵晨的这番研讨，不仅提供了以前研究未曾使用过的、已出版的《三国演义研究资料汇编》未收载的新资料，为这部小说基本成书于元后期之说补充了新的证据，而且还为进一步研讨这个问题开启了一个新思路，元人的诗文中可能还储藏着有助于解开这个历史谜团的材料，有待于研究者发掘、解析。

三是《三国志演义》成书的特点问题，研究者大都是称之为“积累型”，论其成书大都要历述已往数代的有关史籍、平话、戏曲。就题材说，《三国志演义》自然与《水浒传》、《西游记》一样，都有许多先出的文学的和非文学的作品，写作有所依据，谓之“积累型”，并无不妥，对先出之各种作品进行考察，也是完全必要的。但是，这还只是小说成书的一个方面，还没有揭示出各部小说的作者是怎样处理以前的那些材料，也就是作者如何接纳、整合、熔铸和写定如此这般的小说文本的，而这却是关系到对一部“积累型”小说的创作性质的认定，也会影响到对它的内容和艺术的理解、诠释。贵晨在对《三国志演义》的作者、成书问题的研讨中，意识到了这个问题，以《论〈三国演义〉的文学性及其性质问题》为题，突出论述了罗贯中创作的主体感情因素，从而认定《三国志演义》是中国第一部文人创作的长篇小说。尽管这还不是正面地考察罗贯中是怎样接纳、熔炼前出之材料，独自写定这部小说文本的，“文人创作”四字似乎还待斟酌，但凸显出了作家的主观感情因素，也能够补偿“积累型”说之偏失，有益于对《三国演义》的内容和艺术的理解、诠释。

贵晨近年治学最富创造性、堪称独步的研究，是提出了“数理批评”，并作出了理论研讨和谦称为“尝试”的批评实践。这本即将付梓的书的上编收入的就是这个方面的论文。我也是贵晨在文章中说的那种对文学作品专注“形象”批评的人，从不关注文学作品中写入的那些数字，或者说是只依照那些数字的本义来理解，对通俗小说中的一些含有神秘性的数字的隐喻义，以及那些数字是怎样带有隐喻义的，不理解，也不去追究。坦白地说，我也缺乏弄通这种问题的学识。所以，我读贵晨的这些论文，感到颇有意思，颇有收益，很有意义；研究中国古代文学，特别是小说，应当注意这个方面的问题。

宇宙万物都是以一定的量的状态存在着，所以上古先民很早就有了数的观念，由直接经验的事物之计数，推衍到天象历数的推

算,数成为说明、认识客观世界的起点。在上古哲人的头脑中,数是头等重要的理念、方法。《周易》便是以象数卜筮人事之吉凶,后来的《易传》糅合进阴阳、五行之说,加以发挥,特别在汉代"天人感应"说的笼罩下,象数易学更偏离了事物的经验性质和数的自然属性,糅进了神学的内涵,"数"成了"天数"、"命数"之简称,若干数字也成了神秘的定数。随着社会的进展,人们的智力的增高,汉代的象数之学逐渐衰亡,但却为道教用以作为演绎其教义的理论支柱,还渗透进世人的知识、信仰的意识中,自然也要进入文学的构思和文学作品中。文学批评自然也应当加以诠释,不能完全置之度外,不予关注,不进行探究。

贵晨多年精心研讨,确实多有创获。古人重数,多倚数结撰,他总结出了"倚数称名"、"倚数谋篇"、"倚数行文"等类,追根溯源,实出于上古哲人"举措以数,取与遵理"、"参天两地而倚数"的理念。"三"数之广泛运用,从古代小说中,总结出"三复情节"、"三变节律"、"三极建构"、"三事话语"等类,触及小说叙事内外多层结构机制,并析出其根源为上古哲人的"三一而成"的数理观念。这样一些论述,对理解、诠释古代小说创作的深层机制,无疑颇有意义,而且有助于通过小说的创作看出我们民族传统的思维特征。不仅是我觉得给了我许多启示和知识,众多的文学研究者也会感兴趣,予以关注。

我还觉得,贵晨现在已作的研讨还主要是揭示出了古人的数理观念在文学特别是小说创作中的渗透和体现,说明无论名篇、布局,还是叙事、行文,都摆脱不掉古人的数理观念的制约,这也就使其"尝试"性的实践,限于说明、印证,还没有深入文学性的批评。譬如说诗人作家都免不了写入作品许多数字,而命意、性质、意义却不一致:有的是据生活实际而写,无论是确数还是约数,都不含别的意思;有的是自觉不自觉地沿用了古代象数学中的某个或某些数字。自觉使用或不自觉使用,用意又有所不同:有的是作者有

意为之，寄寓某种意旨、情趣，借以表现某种特定的倾向性，如鲁迅小说《风波》中的人物都以出生时的斤数命名，有九斤老太、七斤嫂、八一嫂，九斤老太的孙女叫六斤，让九斤老太重复地说："这真是一代不如一代。"这种种差异就显现出作者用数的性质和创作的境界的差别，一律归之于"重数"的传统，而不作具体的分析，就不能说是尽到了批评的职责。但是，这也正好说明贵晨提出的"数理批评"和所作的"尝试"实践是很有意义的，说明它还有拓展和深化的无限空间。

（2005 年 11 月 3 日）

翻印《水浒志传评林》前言

东平县人民政府作为这次罗贯中与《三国演义》、《水浒传》国际学术研讨会的主办单位，拟印赠《水浒志传评林》给予与会学者，有询于余。余曰：善！

此书全称《京本增补校正全像忠义水浒志传评林》，题“中原贯中罗道本名卿父编集”，“后学仰止余宗下云登父评校”，“书林文台余象斗子高氏补梓”。卷头有天海藏序，末题“万历甲午岁腊月吉旦”，卷尾牌记为“万历甲午秋月书林双峰堂余文台梓”。此甲午为明万历二十二年(1594)。按，福建建阳余氏自宋以来，世业刻书，明后期刊行通俗小说甚多。双峰堂为余象斗经营之书坊，亦号三台馆，所刻小说有《列国志传》、《三国志传》、《八仙传》、《万锦情林》等，署名有“文台余象斗”、“双峰堂主人”、“三台馆山人仰止余象斗”等，大都是明万历年间刊行的。

明嘉靖以降，《水浒传》相继刊行了许多版本，有所谓文简事繁的简本和文繁事简的繁本两类。《水浒志传评林》属简本系统，所谓“事繁”是指其中增入了征田虎、王庆两部分情节。简本版本甚夥，自上世纪30年代郑振铎发现法国巴黎国家图书馆所藏《新刻京本全像插增田虎王庆忠义水浒传》残本后，研究者在日本和欧洲多处相继发现了许多种，卷帙完整者除此《水浒志传评林》(日本慈

光慈眼堂藏),还有《鼎绣全像水浒忠义志传》(崇祯元年刘兴我梓行,日本东京大学东洋文化研究所藏)、《鼎绣全像水浒忠义志传》(黎光堂藏版,东京大学图书馆藏)、《英雄谱》中的《水浒传》(雄飞馆刻,东京大学图书馆藏)等。事实表明,在晚明数十年间,《水浒传》大量刊行,简本之多,流行之广,远甚于叙述文字细致生动的繁本,而简本系统的《水浒传》,现存最早最为完整的就是这部建阳余氏刊行的《水浒志传评林》。

在《水浒传》的文本流变问题中,有个繁本与简本的关系问题,近世研究者有几种不同的认识:一种意见是先有简本,繁本是由简本加以扩展、增饰而成;另一种意见是先有繁本,书坊删繁就简,便有了简本;此外,还有研究者认为《水浒传》原本就有简、繁两种本子,并不是一种祖本的增饰或删节。近二三十年来,多数研究者主张和赞同书坊删繁就简说,但仍有学者认为实际情况并不会如此单纯,要弄清楚《水浒传》简本和繁本的关系,也就是这部小说文本的流变问题,还需要作更深细的研究,特别对叙述文字不如繁本细致生动、从而大不为《水浒传》研究者重视的简本系统的研究。

《水浒志传评林》不仅是现存最早完整简本(缺页极少),而现存完整繁本亦无出于其前者。据明嘉靖时人的书目和笔记,嘉靖初期便有《水浒传》行世,然书皆不存,近世所说新安天都外臣序刻本,还是依据清初复刻本序文断为明代有其刻本,并非原刻。此"评林"本版式古老,每页分三栏,上栏为评语,间或补载原本每回前面的引头诗词;中栏为图像,所绘为当页所叙人物情节景象;下栏为小说正文。元代建安虞氏所刊平话就是每页上图下文。此"评林"本卷首序页上栏载有一段题作《水浒辨》的文字,说:

> 《水浒》一书,坊间梓者纷纷,偏像者十馀副,全像者止一家……惟三槐堂一副,省诗去词,不便颂览。今双峰堂余子,改正增评,又不便览者芟之,有漏者删之,内有失韵诗词,欲削去,恐观者言其简陋,皆记上层。

这段简短的广告式的文字，传达出了一些值得玩味的信息：一是在余氏刊行"评林"本之前，已有许多家书坊纷纷刊行《水浒传》，有"全像"（元刊平话称"全相"）本和"偏像"（有部分插图）本。二是三槐堂——当时刊行过《明镜公案》、《南北宋志传》小说的王昆源氏的书坊——所刊行《水浒传》"省诗去词"，也当是一种删繁就简的简本。三是余氏此本是"改正"三槐堂本"省诗去词"之病，增加了评语一栏，正文也有所删增（"漏者删之"一语不通，"删"当为"补"字之误），可见简本并非始自建阳余氏之删繁就简。

余氏"评林"本题名有"增补"二字，应当是指书中有征田虎、王庆两部分情节。郑振铎在法国巴黎国家图书馆所见《新刻京本全像插增田虎王庆忠义水浒全传》残本，仅存第二十卷全卷和第二十一卷半卷，"所叙为王庆始末，仅至宋江起兵征伐王庆，连克坚城为止，未及王庆的灭亡"[①]。此余氏"评林"本里，王庆的出身、宋江起兵征伐连克坚城，是第二十一、二十二卷所叙内容。据郑氏介绍，所见标作"插增"的本子，每页两栏，上图下文，没有此"评林"本每页上层的评语或补载诗词的一栏。这两点说明两者不是一种本子。然巴黎国家图书馆所藏残本，也是"全像"本。"插增"和"增补"之别，或许表明"插增"本在先，"增补"本在后。玩味此"评林"本《水浒辨》中先说"全像者只一家"，中间特别讲到三槐堂本，后面接着说自家刊本是"改正增评"，其"评林"本就是"全像"本，似可推断郑氏所见巴黎国家图书馆所藏残本，即为王氏三槐堂刊本，插增田虎、王庆两部分情节可能就始自王氏三槐堂本。

明嘉靖间人说《水浒传》的作者多是施耐庵、罗贯中并提，偏重谓《水浒传》文本出自罗贯中之手，并认为他即为《三国志演义》的作者罗本字贯中。《三国志演义》嘉靖本署"罗本贯中"，庸愚子序

---

① 《巴黎国家图书馆中之中国小说与戏曲》，载《中国文学研究》，作家出版社1957年版，第1281～1282页。

称“东原罗贯中”,东原是指其里籍。此余氏“评林”本题“中原贯中罗道本名卿父编集”。中原并非具体州郡地名。严敦易解释说:“闽本称‘中原’,可能为‘东原’之误,但也许是福建人称呼北方人的一种概括口气。”[①]柳存仁《伦敦所见中国小说书目提要》载所见英国博物馆藏余氏双峰堂刊《新刻按鉴全像批评三国志传》残本,署“东原贯中罗道本编次”,同时同书坊所刻二书署名基本相同,“中原”和“东原”之差,“中原”当为“东原”之误,或如严敦易所说为一种概括口气,实指东原,即山东东平。只是罗贯中的名字中多一“道”字,尚待研究。

福建建阳书坊所刻书,学者称作“闽本”,多编刻较粗糙。此余氏《水浒志传评林》亦然。全书分作二十五卷,卷下分回,有对句回目,与后出之《水浒传》繁本相似。然此书各卷回数不一,有三、四、五回三类,且自第七卷第三十回以后,不再标明回数,只有回目。这大概是由于急于印行,编排失于草率,体例上遂缺乏统一性,最后部分尤为零乱。但是,它毕竟是《水浒传》的一部保留下来的算得上完整的简本,其文体面貌,连同其中粗陋处,对考察《水浒传》文本流变情况、简繁两种文本的关系,以及明后期通俗小说刊行、流传情况,都有历史文献的价值。

《水浒志传评林》完整者仅存日本慈光慈眼堂所藏一部,上世纪50年代文学古籍刊行社仅影印了一千部,现下国内外研究者仍不易获读。东平县人民政府印赠此书给与会学者,对《水浒传》的研究无疑是一件极有意义的大好事。

(2006年6月)

① 《水浒传的演化》,作家出版社1957年版,第226页。

《清初散文三大家研究》序

云龙告诉我，他的博士学位论文《清初散文三大家研究》行将出版，邀我作篇序。我曾忝居导师，自然是义不容辞。然他作此文，举行论文答辩，已经过去数年，凭忆臆难于说得中肯，便将他的当时提交答辩的论文检出，重新读过，感觉似乎比当初审阅时尤好。当时是怎样写得评语，现在记不甚清楚了，总体的印象是论文写得非常平实，论述允当，却嫌不够厚重。这次重读方才品味出其平实之可贵：由于平实方才不失于随心妄说，空疏而没有多少实际的内容，所作出的分析、论断都是从历史和文章的实处生发出来的，表述要言不烦，甚是中肯，其中不乏已往论者未曾论及者。

云龙研究清初散文三大家——侯方域、魏禧、汪琬，无意对自清初已形成的古文三大家之说进行重新评估，也不重在对此三大家进行褒贬、抑扬，作出新的评价，而是持历史主义的客观态度，联系其社会背景和文学历史状况，对他们的立身行事、文学观念、散文创作特征和艺术成就，作出客观的诠释、认知。这是云龙研究清初散文"三家"之宗旨和基本思路，也是他这篇论文写得非常平实、不矜奇嗜博、也不务深奥的原因。

侯方域、魏禧、汪琬三家为同一时代的人，都经历了明清鼎革的那场社会巨变，然各自的遭遇行事不一，思想状态不同，散文创

作也各具特色,如当时首先标举三家之文的宋荦所说:“三君出处岐辙,其所成就亦殊,要之,无愧作者。”(《国朝三家文抄序》)至于三家散文各自的成就,宋荦及其他论者大都是用形象化的比喻,或用极抽象的概念,进行表述,虽然不失允当,却甚不具体、深切,让人难以知道其实际情形。云龙的论文,是就三家的行事、心志和文章进行分析、论述,便由简括走向具体、由感悟走向认知,也就触及了已住论者没有识见到的地方,各家散文的成就、特色及其之所以然的原因,都作出了具体、明确而颇为深切的表述。

云龙对侯方域、魏禧、汪琬三家其人其文的诠释、认知,是符合其人其文的实际的,所作的评论是恳切的。譬如论侯方域:出身侯门,少富才情,自视其高,陷入政治旋涡,遭遇坎坷,入清后欲自保名节,却又被迫应试,出处失据,心情至为凄苦。他早年受晚明士风、文风的影响,思想较自由,为文主体性甚强,尤其晚期,大都注入了历史兴亡和人生患难的感慨,又不受传统文章法度的束缚,传记用小说传奇笔法。论魏禧:经历明清易代的巨变,坚守名节,为文议论历史和当代人事,旨在经世,识见精到而可行,具有较强的说服力;为忠臣烈士、奇士异人立传,都旨在“砥砺行节”,塑造人格。论汪琬:经受明清易代之变,却随遇而安,就试入仕,并不通泰,便辞官归隐。其学业、文章亦如其人,不干预现实,文章工于碑文墓志,法度谨严,只是心平气和地依传统的观念传述墓主行事而已,并没有特别的意思。论文中所作出的这些论断,虽然有些地方还可以继续进行深细入微的开掘,有些表述还可再作斟酌、修正,但却不会发生根本性的改变。

云龙对清初散文三家的论述,不着重褒贬、抑扬,但却不是没有是非,没有褒贬、抑扬,只是不作简单化的褒贬、抑扬,而是在分析、比较中显示出其长短、优劣,不特意地加予褒词和贬语。譬如揭示出侯方域经历社会动乱,入清后出处失措,一篇《壮悔堂记》吐露出他不能自拔的痛苦和难以言喻的人生感慨,也就可见其人。

他为文议论古今，独抒己见，气势凌厉，却逞才使气，意见不甚切实，这就避免了单向的褒贬。对他为当时的汪琬和后来的方苞指责为"以小说为古文"的传记文，则是联系古代散文的历史，给予了肯定性的评价。对文章弘富、身后被推尊为继宋之欧阳修、曾巩，明之唐顺之、归有光之后的"本朝一大家"的汪琬，也是正面说明其文章的"文道合一"，思想正统，文风雅正，在具体的论述和与侯方域、魏禧的比较中，显示出其适应、迎合现实政治需求的倾向。这样，也就通过侯方域、魏禧、汪琬三家的个案研究，显示出清初文学由历史反思转向盛世之音的历史趋势。

最后表示一个愿望：云龙研究的这个题目，云龙论文中触及而未详论的，都还有些问题有待继续进行研究的。希望云龙守此田园，继续耕耘。

历史重建与文学诠释

——《陆氏〈异林〉之钟繇与女鬼相合事考论》序

庆民寄来他的文稿并约我作序，已经有数月之久，迟迟未能着笔。因为我没有能抽出几天时间，较为仔细地通读一遍文稿，不甚了然其内容，难以写出些贴近实际的意见，敷衍塞责，说些不着边际的话，岂不辜负了庆民潜心研究作成此文的辛苦和他对我的信重！拖了许多时间，也实在不好意思。

庆民论文的题目是《陆氏〈异林〉之钟繇与女鬼相合事考论》。陆氏《异林》久佚，仅赖裴松之注《三国志》引录此一则钟繇与女鬼的故事，近世鲁迅辑入《古小说钩沉》，后来研究小说史者也没有新发现。在魏晋六朝志怪小说中，这类人与鬼女相合的故事有许多篇，此则钟繇与女鬼相合、结局却不美妙的故事，也无甚特别的地方。引起庆民关注的原因是，现在研究者大都视之为人鬼之恋，并且用通常的爱情观念诠释之，谓女鬼是追求爱情生活，钟繇知其为鬼后，斫伤其左髀，是薄情，故事反映的是世间妇女被遗弃的悲剧。庆民不满意这种诠释，于是进行了特别认真的研究，联系魏晋以来的志怪小说、故事的主角钟繇的生平事迹、《异林》作者陆氏方面的情况，详加考论，揭出此一则故事蕴涵的也可以说是构成此故事的基本观念，以及此故事形成、传播的现实诱因。

庆民研究的结果是：位列三公、被曹丕誉为“百寮师师，楷兹度矩”的魏国名臣的钟繇，私生活却甚是放达自适：修炼彭祖房中术，饮药酒，服草药，通道家奉为经典的《易》、《老》，还忘情于书法。又考出汉魏间流行彭祖房中术，政治人物如曹操亦有所不免；彭祖房中术不独是男性的专利，女性行房中术也可以“以阳补阴”，延年得道，由之衍生出女子死后与生人相交接可以枯骨生血肉，起死再生，对与之相交接的男人有损害的荒诞观念。此一则钟繇的故事，开头说钟繇“尝数月不朝会，意性异常”，是缘于“常有好妇来，美丽非凡”；中间叙述钟繇知其为鬼物，“斫之伤髀”，女鬼逃逸，“以新棉拭血竟路”；最后发冢开棺，见女尸“形体如生人”，“伤左髀，以裲裆中棉拭血”，都是由当时流行的那种信仰观念演绎出来的。反转来说，这则故事之所以然，也正可以从那种荒诞的信仰观念得到确切的解释。由之庆民认为，此则人鬼相合的故事之发生与钟繇修炼彭祖房中术有关，是对他放达自适的生活方式的嘲讽，也是对魏晋间任性放纵的社会风气的嘲讽。

庆民对这则钟繇与女鬼相合故事的考论，其实就是近世诠释学中所说的“历史重建”。过去时代的文学作品都是一定历史时期的作者写出来的，无论是作者的主观情志，还是真实的半真实的或者完全虚拟的社会人事，都有一定的为后世的读者所不能完全理解的意思、意义。要理解、诠释其真实的意思、意义，就得去了解写入作品的实有的人事，以及与之有关的社会状况、宗教、民俗等文化背景，以消除、减弱由于历史的变迁所形成的隔膜、误解。这种所谓的“历史重建”，虽然并不等于对作品的诠释，却是获得真正理解、作出深切诠释的前提条件。有时候，“历史重建”和文学诠释还是彼此倚扶地交织在一起的。现在将此则钟繇与女鬼相合的故事解作人鬼之恋的爱情悲剧，就是由于没有将此故事放在它产生的历史背景中，放弃了对其情节的历史内涵的追寻，不知当时流行的观念是“鬼魅之近人也，无不羸病瘦损”，女鬼与生人久处可以“回

骸起死”，遂发生了那样的误解。庆民通过考论，通过故事中的怪异情节，揭示出其中蕴涵的当时为人们信奉的那些荒诞的观念，也就作出了深切的诠释。魏晋志怪小说中不少故事就是由那些信仰观念附会、演绎出来的怪异之谈，后来的这类小说中也有所因袭。庆民的这番考论，其意义也就不止于对陆氏《异林》仅存的这则故事作出了深切的诠释，对理解、诠释魏晋以来志怪传奇小说中这一类的作品、相似的情节，也是有裨益的。

庆民为对这则钟繇与女鬼相合的故事作出深切的诠释，从故事的主角钟繇的生活习性、故事背后蕴涵的社会信仰观念，到故事的撰述者陆氏的撰述动机，对这三个方面都作了认真的考论，并且每论一事又必广征博引，追根溯源，尽发其原委，不放过其中的细枝末节，涉及汉末、魏晋间的历史人事、宗教、文人习尚、文学等多个方面的事情。如对钟繇，考及其家世家风，其人饮药酒、服草药、谈《易》《老》、忘情书法等放达自适的习性，乃至他为向书法家韦诞学书法不得竟在韦诞死后令人盗掘其墓事（可能是传闻），可以说是展示出了这位魏国名臣人生的另一个方面。对于钟繇与女鬼相合故事的考察，是从曹植与钟繇的信中提供的钟繇修炼彭祖房中术的信息作起的，由彭祖房中术推衍到女性房中术，揭出形成此则故事赖以生成的那些信仰观念，其间还并非节外生枝地联系到中国古代文化中颇为显赫的西王母形象的变异：上古神话中人兽合体的西王母，汉代道家奉之为女仙之首，随着房中术的发生，又被说成是“以养阴得道”者，在魏晋志怪小说中扮演了指导女鬼与生人交接以复活再生者的角色。从曹植与钟繇的信中，还获知当时曾以服食菊花可以延年益寿，并联带举出潘尼、傅玄、钟繇儿子钟会的《菊花赋》和其他人的颂菊、赞菊之文，可见这种观念在那个时候是颇为流行的。庆民研讨这一则钟繇与女鬼相合的故事，考论的范围非常广泛，也正赖此提供出了许多研究者过去不曾注目的历史文化信息。

庆民作的考论，应当说有些地方显得离题远了一点，而且有的是人们并不陌生的事情。如为说明钟繇选择了放达自适的生活方式的社会原因，论及汉末他少年时期目睹耳闻到的两次党锢之祸；又如为说明钟繇与女鬼相合的故事之所以成为名士风流的传闻，考述了其身后的正始名士、竹林名士、中都名士，其间虽然有着人生追求的不同，却与之有历史的传承关系，似乎都可以简括叙出，不必再加以考论。但是，由于庆民穷览了有关典籍，又能加以潜心体会，融会贯通，以自己的考论方式表述出来，不仅保持了历史人事的具体的历史感，读来不感觉抽象空泛，而且还在理解上增添了几分深切。譬如论述汉末以来随着一统政权的瓦解，儒家确立的伦理关系松动，庆民将史传、小说中散记的各类人物通脱违礼、任性放诞的言行，诸如邴原的"父先君后"说，汉阴老父不知有"君臣之义"，孔融惊世骇俗的"父母与人无亲"之论，胡毋谦之"子呼父名"之事，荀粲以冷身为病妇降体温，王安丰妻呼夫为"卿"之类的闺房私情，都放在君臣、父子、夫妇关系变化的网络中，成为那个时代的社会风尚的表征，意义就超越了一一作为个案存在的内涵。再如论陆机、陆云的家世、学风，庆民着重考论了他二人入洛与北方名士相互轻谩、诘难的事情，没有止于举出《世说新语》、《晋书》记述的二陆与王济、卢志、荀隐、刘宝之间发生的几件尴尬事，还考察了王济生活奢华放达，卢志乃名家子，刘宝居丧废礼的情况，又参证稍晚的东吴人葛洪对东吴子弟效"京洛之法"恣情放达的批评，干宝对阮籍放荡不羁的不满，综合起来便显示出二陆入洛遇到的那些不愉快的事情，除了东吴是新征服的地方的原因，还有两地士人学风意趣的差异。二陆出身东吴名家，服膺儒术，重德行，对北方名士任性放纵的风气是看不惯的。这比将二陆入洛与京洛名士的辩难事视为才情、言辞的较量，显然要深切。作了这样的考论，谓陆氏《异林》的这则注明为陆云讲述的钟繇与女鬼相合的故事，既是对钟繇放达自适的生活方式的嘲讽，也是对当时的放荡士

风的嘲讽，也就很顺乎情理了。

庆民作此论文，基本上用的是传统考据学的方法，恪守无征不信的原则。每考论一事必从多个方面征引文献，每个方面又尽量征引多条文献，依赖文献的记述显示历史人事的实际情形，只是如实地予以解释，顺乎情理地加以推导，作出理性的说明。文中征引的文字，如果加上注中的引文，足有全文的三成以上。自然，考证性的文章也不能以征引文献多少衡量其学术成就、贡献之高低，并非多多益善。有时候，一条材料也可以说明、证实一个大问题，或成为解开一件历史谜团的关键；一篇文章中罗列许多与论题无甚关系的材料，也不能说明、证实所要考论的问题。但是，传统考据学主张博证、不取孤证的原则，却是极有道理的，因为材料有真伪，材料与考论之事的关系有直接间接、真实虚假之别，征证才可以避免歧义，不留馀议。庆民就是这样做的，全文如此，各个部分也是如此。

这里顺便讲几句关于考证的话。古代文学研究要发展、创新，自然要汲取新的文学批评理论，改进研究方法，但是，传统的考证方法却是不可以丢弃的。考证与作品有关的事情，并非全都可以视之为非文学的"外部研究"，所谓"外部研究"与"内部研究"也不可以断然分开，其间就有个两者互渗互补部分。有的问题的考证直接关系到对作品内容的理解、诠释，有的就是文本内涵的应有之义，不用考证的方法揭示出来，便难以作出较深切中肯的理解、诠释。在近些年的考证文章中，有些题目本身失于烦琐，有些考证不足为信，甚至是假考证之名，实则是牵合附会，那并不是考证方法本身的问题，而是没有恪守传统考证学确立的基本原则。庆民的这篇文章就从正面说明了这个问题。

（2007 年 11 月 22 日）